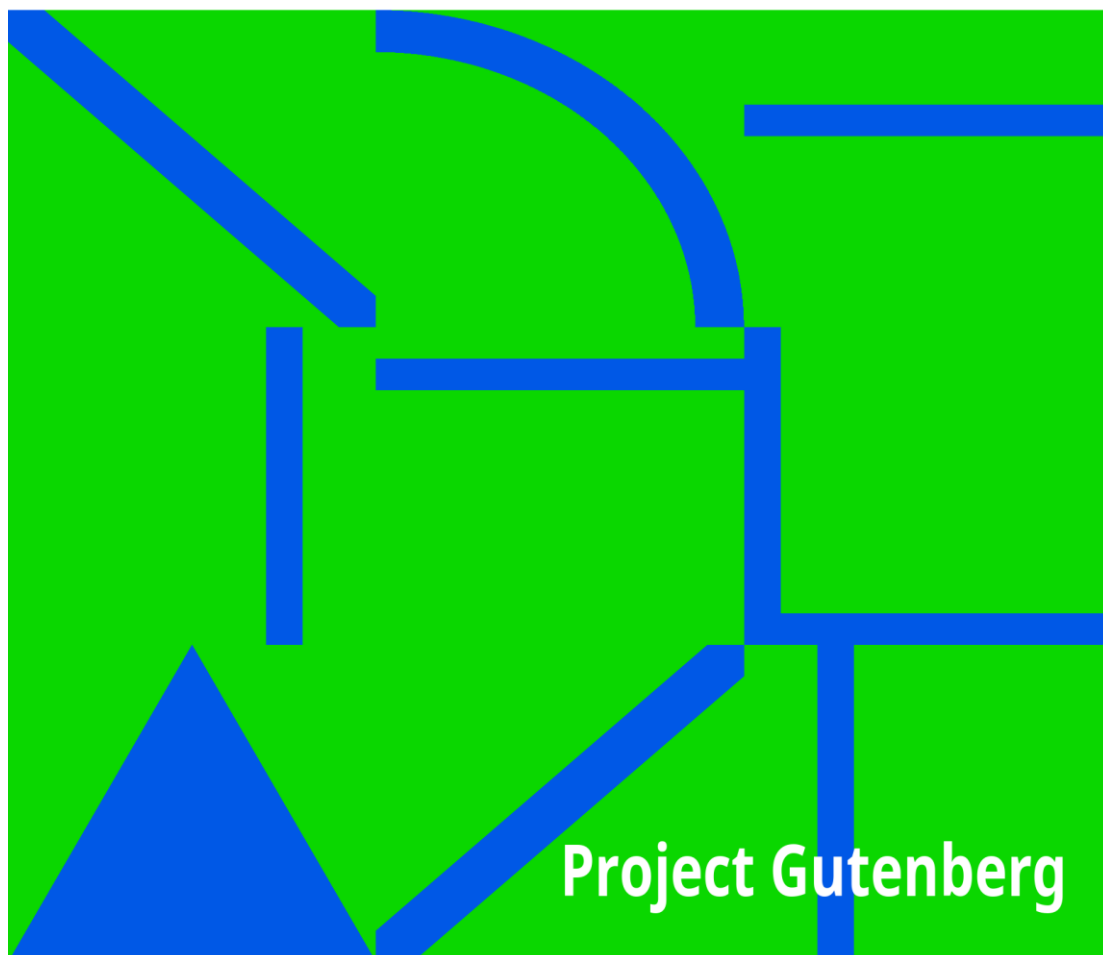


Микеланджело

Ромен Роллан

Michelangelo

Romain Rolland



Содержание

[МИКЕЛАНДЖЕЛО](#)

[МИКЕЛАНДЖЕЛО](#)

[РОМЭН РОЛЛАН](#)

[СОДЕРЖАНИЕ](#)

[СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ](#)

[ВВЕДЕНИЕ {xi}](#)

[МИКЕЛАНДЖЕЛО](#)

[ГЛАВА I](#)

[Детство и юность \(1475–1505\)](#)

[ГЛАВА II](#)

[МИКЕЛАНДЖЕЛО И ЮЛИЙ II \(1505-1513\)](#)

[ГЛАВА III](#)

[ПРОВАЛ ВЕЛИКИХ ПЛАНОВ \(1513-1534\)](#)

[ГЛАВА IV](#)

[ВИТТОРИЯ КОЛОННА \(1535-1547\)](#)

[ГЛАВА V](#)

[СТАРЫЕ ГОДА И СМЕРТЬ \(1547-1564\)](#)

[ГЛАВА VI](#)

[ГЕНИЙ МИХАИЛА АНГЕЛА И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ИТАЛЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО](#)

[ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА](#)

[КАТАЛОГ ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МИХАЛАНДЖЕЛО В ОБЩЕСТВЕННЫХ КОЛЛЕКЦИЯХ](#)

[ПРИМЕЧАНИЕ К РИСУНКАМ](#)

[БИБЛИОГРАФИЯ](#)

[УКАЗАТЕЛЬ](#)

[СНОСКИ:](#)

[ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ](#)

Электронная книга Проекта Гутенберга о Микеланджело

Эта электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и большинства других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии проекта «Гутенберг», включенной в эту электронную книгу или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

Название: Микеланджело

Автор: Ромен Роллан

Переводчик: Фредерик Стрит

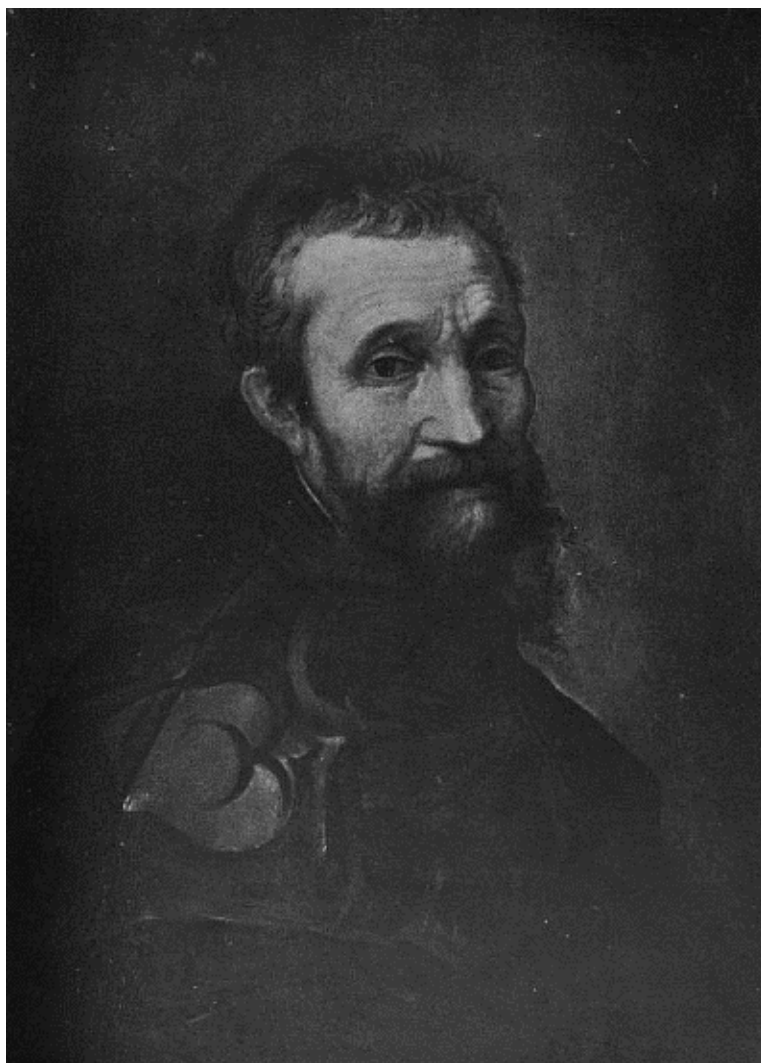
Дата выпуска: 10 июня 2010 г. [электронная книга № 32762]

Язык: английский

Благодарности: Произведено Чаком Грейфом, библиотеками Мичиганского университета и командой онлайн-корректоров по адресу <http://www.pgdp.net>

*** НАЧАЛО ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ «МИКЕЛАНДЖЕЛО» ***

МИКЕЛАНДЖЕЛО



ПОРТРЕТ МИХАИЛА АНГЕЛА РУКИ МАРЧЕЛЛО ВЕНУСТИ
Капитолийский музей, Рим.

МИКЕЛАНДЖЕЛО

ROMAIN ROLLAND

Автор книг «Бетховен», «Жан Кристоф» и др.

Перевод ФРЕДЕРИКА СТРИТА

ИЛЛЮСТРИРОВАНО



НЬЮ-ЙОРК
DUFFIELD & COMPANY
1921

Авторские права, 1915 г.
DUFFIELD & COMPANY

ПРИМЕЧАНИЕ

Эта биография Микеланджело была опубликована во Франции в серии «Les Maîtres de l'Art» и впервые переведена на английский язык. Она полностью отличается от исследования Микеланджело, написанного Роменом Ролланом, которое появилось некоторое время назад.

СОДЕРЖАНИЕ

	СТРАНИЦА
ВВЕДЕНИЕ	<u>xi</u>
<u>ГЛАВА I —</u> Детство и юность (1475–1505)	<u>1</u>
<u>ГЛАВА II —</u> Микеланджело и Юлий II (1505–1512)	<u>26</u>
<u>ГЛАВА III —</u> Провал великих планов (1513–1534)	<u>45</u>
<u>ГЛАВА IV —</u> Виттория Колонна (1535–1547)	<u>80</u>
<u>ГЛАВА V —</u> Старость и смерть (1547–1564)	<u>108</u>
<u>ГЛАВА VI —</u> Гений Микеланджело и его влияние на итальянское искусство	<u>142</u>
<u>ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА</u>	<u>169</u>
<u>КАТАЛОГ ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МИКЕЛАНДЖЕЛО В ПУБЛИЧНЫХ КОЛЛЕКЦИЯХ</u>	<u>175</u>
<u>ПРИМЕЧАНИЕ О РИСУНКАХ</u>	<u>179</u>
<u>БИБЛИОГРАФИЯ</u>	<u>181</u>
<u>УКАЗАТЕЛЬ</u>	<u>185</u>
<u>Сноски</u>	

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Пьета. (Собор Святого Петра, Рим.)	<u>14</u>
Давид. (Академия изящных искусств, Флоренция.)	<u>18</u>
Святое семейство. Написано для Аньоло Дони. (Национальная галерея, Лондон.)	<u>22</u>
Всемогущий, созидаящий солнце и луну. (Потолок Сикстинской капеллы.)	<u>30</u>
Сотворение человека. (Потолок Сикстинской капеллы.)	<u>36</u>
Пророк Иезекииль. (Потолок Сикстинской капеллы.)	<u>40</u>
Ливийская сивилла. (Потолок Сикстинской капеллы.)	<u>46</u>
Пророк Иеремия. (Потолок Сикстинской капеллы.)	<u>50</u>
Эритрейская Сивилла. (Потолок Сикстинской капеллы.)	<u>58</u>
Иессей. Фигура из серии «Предки Христа». (Потолок Сикстинской капеллы.)	<u>64</u>
Декоративная фигура. (Потолок Сикстинской капеллы.)	<u>70</u>
Декоративная фигура. (Потолок Сикстинской капеллы.)	<u>76</u>
Эскиз для гробницы Юлия II. Рисунок. (Уффици, Флоренция.)	<u>84</u>
Раб. Фигура для гробницы Юлия II. (Лувр.)	<u>94</u>
Моисей. Фигура для гробницы Юлия II. (Сан-Пьетро-ин-Винкули, Рим.)	<u>104</u>
Гробница Джулиано де Медичи. (Часовня Медичи в Сан-Лоренцо, Флоренция.)	<u>114</u>
Рассвет. Фигура с гробницы Лоренцо де Медичи. (Часовня Медичи в Сан-Лоренцо, Флоренция.)	<u>122</u>
Сумерки. Фигура из гробницы Лоренцо де Медичи. (Часовня Медичи в Сан-Лоренцо, Флоренция.)	<u>130</u>
Христос и святые. Фрагмент из «Страшного суда». (Сикстинская капелла.)	<u>138</u>

Лодка Харона. Фрагмент картины «Страшный суд». (Сикстинская капелла.)	146
Воскресение. Рисунок. (Лувр.)	152
Купол собора Святого Петра. По оригинальному деревянному макету. (Хранится в Ватикане.)	158
Снятие с креста. (Дуомо, Флоренция.)	164

ВВЕДЕНИЕ {xi}

Жизнь Микеланджело является одним из самых ярких примеров влияния, которое великий человек может оказать на свою эпоху. В момент его рождения во второй половине XV века итальянское искусство озаряли спокойствие Гирландайо и Браманте. Флорентийская скульптура, казалось, была на грани угасания из-за избытка изящества в тонком и тщательном искусстве Росселлино, Дизидерио, Мино да Фьезоле, Агостино ди Дуччо, Бенедетто да Майано и Андреа Сансовино. Микеланджело ворвался как гроза в тяжелое, перенасыщенное небо Флоренции. Эта буря, несомненно, долгое время назревала в необычайном интеллектуальном и эмоциональном напряжении Италии, которое привело к савонароловскому перевороту. Ничего подобного Микеланджело никогда раньше не было. Он пронесся как вихрь, и после его ухода блестящая и чувственная Флоренция Лоренцо де Медичи и Боттичелли, Вероккьо и Леонардо исчезла навсегда. Вся эта гармоничная жизнь и мечты, этот дух анализа, эта аристократическая и придворная поэзия, все элегантно и тонкое искусство «Кватроченто» были сметены одним ударом. Даже после его смерти мир искусства еще долго кружился в вихре его буйного духа. Ни один уголок не был укрыт от этой бури; она увлекла за собой все виды искусства. Микеланджело одновременно покорила живопись, скульптуру, архитектуру и поэзию; он вдохнул в них свою энергию и свой подавляющий идеализм. Никто его не понимал, но все подражали ему. Каждое из его великих произведений — «Давид», эскиз для войны против Пизы, свод Сикстинской капеллы, «Страшный суд», собор Святого Петра — доминировало над поколениями художников и поработало их. Каждое из этих творений излучало деспотическую силу, силу, которая исходила прежде всего от личности Микеланджело и от той потрясающей жизни, которая охватила почти целый век.

Ни одно произведение нельзя отделить от этой жизни и изучать отдельно. Все они являются фрагментами одного памятника, и ошибка, которую совершают большинство историков, заключается в том, что они калечат этого гения, разделяя его на отдельные части. Мы должны попытаться проследить весь путь потока от его начала до конца, если хотим понять его грозное единство.

МИКЕЛАНДЖЕЛО

ГЛАВА I

ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ (1475-1505)

МИКЕЛАНДЖЕЛО родился 6 марта 1475 года в Капрезе, в Казентино, в древнем роде Буонаротти-Симони, упоминаемом во флорентийских хрониках XII века. Его отец, Лодовико ди Лионардо Буонаротти-Симони, был тогда подеста Капрезе и Кьюзи. Его мать, Франческа ди Нери ди Миниато дель Сера, умерла, когда ему было всего шесть лет, и несколько лет спустя его отец женился на Лукреции Убальдини. У Микеланджело было четыре брата: Леонардо, который был на два года старше его; Буонаротто, родившийся в 1477 году; Джован Симони, родившийся в 1479 году; и Сигизмондо, родившийся в 1481 году. Его приемная мать была женой каменотеса из Сеттиньяно, и в более поздние годы он в шутку приписывал свое призвание молоку, которым его кормили. Его отправили учиться во Флоренцию к Франческо да Урбино, но он занимался только рисованием и пренебрегал всем остальным. «Из-за этого он сильно раздражал своего отца и дядей, и они часто жестоко избивали его, потому что ненавидели профессию художника и, не понимая благородства искусства, считали позором иметь такого человека в доме».^[1]

Однако старший Буонаротти, как и его сын, был скорее жестоким, чем упрямым, и вскоре позволил мальчику следовать своему призванию. В апреле 1488 года Микеланджело по совету Франческо Граначчи поступил в мастерскую Доменико и Давида Гирландайо.

Это была самая известная мастерская во Флоренции. Доменико был неутомимым тружеником, который «желал покрыть историями весь периметр стен Флоренции» и обладал спокойным, простым и безмятежным нравом, довольным просто существованием, не мучающимся из-за тонкостей. Это счастливое существо, умершее в сорок четыре года, оставив после себя огромное количество законченных работ, в которых до сих пор живы великолепие и моральная сила Флоренции, было лучшим наставником, которого мог получить молодой Микеланджело. В то время, с 1486 по 1490 год, Доменико был в расцвете сил и работал над своим шедевром — росписями в капелле Торнабуони в церкви Санта-Мария-Новелла.

Говорят, что его влияние на Микеланджело было ничтожным, и действительно, мы не находим прямых следов этого влияния, за исключением двух рисунков в Лувре и Альбертине. Тем не менее, точная имитация очень редка у Микеланджело. Он был слишком упрямым, чтобы поддаваться влиянию мастеров или окружения. Он презирал Рафаэля за его впечатлительность и за то, что тот черпал свое превосходство не из природы, а из изучения. Однако я не верю, что время, проведенное им в школе Гирландайо, не оказало на него никакого влияния. Даже если оно не повлияло на его стиль или метод работы, он, должно быть, приобрел у мастера Санта-Мария-Новелла и благодаря его здоровому творчеству здоровую точку зрения и физическую и моральную энергию, которые не мог дать ему ни один другой художник во Флоренции — даже два великих скульптора, Поллайоло и Верроккьо, которых в то время там действительно не было, — и которые действовали как мощный противовес невротизму школы Боттичелли. Я не сомневаюсь, что Гирландайо помог заложить основы, из которых возникло искусство молодого Микеланджело, посвященное выражению силы и столь пренебрежительное к болезненным чувствам.

Школа Гирландайо с энтузиазмом относилась ко всему интересному в искусстве. Она была эклектичной и поощряла интеллектуальное любопытство. Микеланджело, находясь там, увлеченно изучал как старых, так и новых флорентийских художников и скульпторов: Джотто,

Мазаччо ([\[2\]](#)), Бонардо ([\[3\]](#)), Бонардо дель Бруно (), Донателло (Donatello), Гиберти (Ghiberti), Бенедетто да Маджано (Benedetto da Majano), Мино да Фьезоле (Mino da Fiesole), Антонио Росселлино (Antonio Rossellino) и, возможно, даже в то время Якопо делла Кверча (Jacopo della Quercia), а также фламандских и немецких художников, которые тогда были очень популярны в Италии, особенно при дворе Медичи.[\[4\]](#) Он сделал цветную копию картины Мартина Шонгауэра «Искушение святого Антония» и пошел на флорентийский рыбный рынок, чтобы сделать для нее наброски. Позже он с презрением отрекся от фламандского реализма, но след от него остался в нем навсегда, и во многих его рисунках прослеживается определенный вкус, необычный для идеалиста, к типам ярко выраженного натурализма, которые иногда бывают тривиальными или почти карикатурными. Кондиви утверждает, что эти первые попытки Микеланджело имели такой успех, что Гирландайо стал ревновать.

«Чтобы отобрать у него заслуги за эту копию (Шонгауэра), Гирландайо говорил, что она была создана в его мастерской, как будто он принимал в этом участие. Эта ревность проявилась очень явно, когда Микеланджело попросил у него книгу с рисунками, в которой он набросал пастухов со своими стадами и собаками, пейзажи, памятники, руины и т. д., а он отказался одолжить ее ему. На самом деле он всегда имел репутацию довольно ревнивого человека из-за своего неприятного отношения не только к Микеланджело, но и к собственному брату, поскольку, увидев, что тот делает хорошие успехи и показывает большие надежды, он отправил его во Францию не столько для его блага, как утверждалось, сколько для того, чтобы сам остаться первым в своем искусстве во Флоренции. Я упомянул об этом, — добавляет Кондиви, — потому что мне сказали, что сын Доменико имел обыкновение приписывать божественное совершенство Микеланджело обучению, данному ему отцом, который на самом деле ничем ему не помогал. Правда, Микеланджело никогда не жаловался на него, а наоборот, хвалил его как за его искусство, так и за его поведение».

Очень трудно сказать, насколько правдива эта история. Я не хочу приписывать Гирландайо столь презренную зависть и повторяю ее только из-за последней строки, где Кондиви вынужден отметить уважение, которое Микеланджело, будучи уже стариком, выражал своему бывшему учителю. Такое восхищение другими художниками было для него слишком редким явлением, чтобы не иметь особого значения в данном случае.

Нет сомнений, что между мастером и учеником действительно возникли разногласия, поскольку, хотя в 1488 году Микеланджело подписал договор о ученичестве, в котором оговаривалось, что он должен пробыть три года у Гирландайо,[\[5\]](#) уже в следующем году он вместе со своим другом Граначчи поступил в школу Бертольдо.

Бертольдо, ученик Донателло, был директором Школы скульптуры и Музея древностей, который Лоренцо де Медичи содержал в садах Сан-Марко. Я думаю, что настоящая причина, по которой Микеланджело расстался с Гирландайо, заключалась в том, что после года поисков он только что открыл для себя сущность своего гения и был с непреодолимой силой притянут к скульптуре. На самом деле он отходил от живописи и впоследствии никогда не считал ее своим искусством. Можно почти сказать, что если живопись и увековечила его, то это произошло вопреки его желанию. Он никогда не хотел, чтобы его считали кем-то, кроме скульптора.[\[6\]](#)

Две вещи привлекли его к Бертольдо: надежда найти традиции Донателло и очарование античности. Он нашел там нечто еще более ценное — дружбу принца и элиты флорентийских мыслителей. Лоренцо проявил к нему интерес, поселил его во дворце и принял за столом своего сына, и таким образом Микеланджело оказался в самом центре Ренессанса, среди гуманистов и поэтов, в тесных отношениях со всеми, кого Италия считала самыми благородными: с Пико делла Мирандола, с Пульчи, Беневенини и особенно с Полициано, «который очень любил его и призывал к учебе, хотя в этом едва ли была необходимость».[\[7\]](#)

Окруженный атмосферой возвышенного язычества, он опьянел классической идеей и сам стал язычником; он возродил героические формы Греции, придав им свою собственную дику энергию. Следуя советам Полициано, он создал барельеф «Битва кентавров и лапифов» в Каза Буонаротти, на котором фигуры атлетичны и борются, а лица бесстрастны и горды. Он высек звериное лицо «Смеющегося сатира» с его яростным и напряженным выражением, как у человека, не привыкшего смеяться, а чуть позже — барельеф «Аполлон и Марсий».

Тем не менее, это язычество нисколько не затронуло его христианскую веру. Внутри него уже началась борьба, которая длилась почти всю его жизнь, между этими двумя враждебными мирами, которые он тщетно пытался примирить. В 1489 и 1490 годах Савонарола начал во Флоренции свои пламенные проповеди об Апокалипсисе, и Микеланджело ходил их слушать вместе со всем окружением Лоренцо. Он был воспитан в очень религиозной семье своим отцом, добрым, богобоязненным человеком старой закалки, а его брат Леонардо в 1491 году под влиянием Савонаролы поступил в монастырь доминиканцев в Пизе.

Он не мог остаться равнодушным к пламенным словам пророка, который был как старший брат пророков Сикстинской капеллы и чьи мрачные видения и пламенная чистота, должно быть, пронзили сердце юноши, слушавшего проповеди в церкви Сан-Марко или в Дуомо. Тем не менее я убежден, что историки сильно преувеличили влияние этого пророка на Микеланджело. Вначале он, безусловно, не испытывал особого восхищения героическим величием хрупкого маленького проповедника, который с высокой кафедры обрушивал свои молнии на папу и князей. Его первое впечатление, по-видимому, было почти исключительно ужасом; он не смог уйти от заразы страха, охватившей весь город под громом мрачных пророчеств, которые держали кровавый меч Божий над Италией и наполняли улицы Флоренции безумно плачущими людьми. Когда наконец пришел новый Кир, предсказанный монахом из Сан-Марко, Карл VIII, король Франции, Микеланджело охватила паника, и он бежал в Венецию (1494).

Эти суеверные страхи, иррациональные и неконтролируемые, которые не раз появлялись в жизни Микеланджело, не доказывают ничего в пользу его савонаролизма. Напротив, можно было бы предположить, что истинный ученик Савонаролы остался бы рядом со своим учителем, а не бросил его в час опасности. Эти панические страхи, которые он не мог контролировать, доказывают лишь нездоровое перевозбуждение его нервов, с которым его разум тщетно боролся всю его жизнь. Трудно найти в его творчестве того периода какое-либо заметное влияние идей Савонаролы. Безэмоциональная Дева с крепким ребенком — барельеф из бронзы в Каза Буонаротти — гораздо больше похож на школьную работу ученика Донателло, чем на религиозное произведение. То, что мы знаем о маленьком деревянном распятии, вырезанном в 1494 году для приора монастыря С. Спирито, показывает нам художника без мистицизма и со страстью к наблюдению за природой, который увлеченно изучал анатомию на трупах, пока их гниение не вызвало у него тошноту и не заставило его прекратить. В Болонье, где он жил в 1449 году после бегства из Флоренции и где он узнал о результатах проповедей Савонаролы — изгнании Медичи, смерти Пико делла Мирандола и Полициано и распаде небольшого круга флорентийских поэтов и философов — он проводил время, читая Петрарку, Боккаччо и Данте своему покровителю, дворянину Джанфранческо Альдовранди, а когда он работал над Аркой (табернаклем) Св. Доменико, то вырезал того атлетического ангела, великолепного и бесстрастного, который так ярко контрастирует с благочестивой фигурой Никколо дель Арка, которой он является парным. Очевидно, он был гораздо больше занят изучением и усвоением внушительного стиля Якопо делла Кверча, своего ленивого и тяжеловесного, но мощного сиенского предшественника, чем размышлениями над пророчествами Савонаролы.

Он вернулся во Флоренцию в 1495 году и прибыл в разгар борьбы двух партий, «Arrabbiati» и «Piagnoni», в самый разгар карнавала. Его консультировали по поводу строительства зала Великого Совета в Дворце Синьории (). «Дева Манчестерская», напоминающая школу

Гирландайо, может быть отнесена к этому периоду, а также «Погребение» из Национальной галереи, которое со всем своим печальным величием выглядит гордо и холодно.

Микеланджело покинул Флоренцию в июне 1496 года. Он отправился в Рим и в этом городе, полном классических воспоминаний, погрузился в изучение классических произведений. Справедливо сказать, что он никогда не был таким язычником, как в период с 1492 по 1497 год, когда разыгралась трагедия Савонаролы. Это период колоссального Геркулеса^[8] из мрамора (1492), знаменитого спящего Купидона, созданного в самом сердце мистической Флоренции и проданного как антиквариат кардиналу Риаро (1496), большого Купидона из Южного Кенсингтона, Умирающего Адониса из Национального музея и Пьяного Вакха, которого Э. Гийом называет ближайшей к антике из всех современных работ. Эти последние статуи, созданные в Риме в том же году, когда произошло «*Бручаменто делле Ванита*», когда флорентийские «пьяньони» в фанатичном рвении танцевали вокруг костров из произведений искусства, кажутся почти вызовом пуританству Савонаролы. Его старший брат Леонардо, монах из Витербо, который был вынужден бежать из монастыря из-за своих савонаролевских убеждений, присоединился к нему в Риме, и Микеланджело дал ему немного денег, чтобы он мог вернуться во Флоренцию, но он не поехал с ним. Все возрастающая опасность, угрожавшая пророку и его последователям, не заставила его вернуться на родину, и смерть Савонаролы, сожженного в мае 1498 года, не оставила следа ни в одном из его писем.^[9]

Я не хочу сказать, что он был совершенно не затронут этой великой и трагической драмой. Он был по натуре молчаливым и никогда не говорил о том, что чувствовал самым глубоким образом, а также был осторожен и боялся компрометировать себя. Если идеи Савонаролы и оказали на него какое-то влияние, то это произошло позже, когда в преклонном возрасте, под влиянием крепкой и глубокой дружбы, разочарований в жизни и страха перед загробной жизнью, религиозные заботы заняли для него первостепенное место. Он не был среди тех, кто, как Боттичелли, в 1498 году согласился с свержением языческой гордости Возрождения. Он, безусловно, был религиозен и всегда оставался христианином, но его гордое христианство отличалось от христианства остального мира. Его никогда не понимали современники. Даже когда он писал «Страшный суд» и его вера была наиболее горячей, он, должно быть, шокировал набожных людей. Он был полностью платоником. Он мог бы сказать вместе с Лоренцо де Медичи и его прославленными друзьями из садов Сан-Марко, что «без изучения Платона нельзя быть ни хорошим гражданином, ни просвещенным христианином». Савонарола, несомненно, восхищался и любил Платона. Тем не менее он считал, что цель искусства — религиозное назидание, и показывал этот идеал художникам в «лице благочестивой женщины, когда она молится, озаренная лучом божественной красоты».^[10] Микеланджело презирал искусство, созданное для набожных людей, и оставлял его фламандцам.^[11] Он испытывал ужас перед сентиментальностью и почти перед чувствами. «Настоящая живопись, — говорил он, — никогда не заставит никого пролить слезу».^[12]

Она не должна содержать никаких выражений религии или поклонения, потому что «хорошая живопись сама по себе религиозна и набожна. Среди мудрецов ничто так не возвышает душу и не поднимает ее к поклонению, как трудность достижения совершенства, которое приближает к Богу и соединяет с Ним».^[13] Он считал себя более религиозным, создавая красивые, гармоничные человеческие тела, чем ища психологическое или моральное выражение, предназначенное «для женщин, особенно для пожилых или очень молодых, или для монахов, монахинь и тех, кто глух к истинной гармонии».^[14] Пьета в соборе Святого Петра, созданная в год смерти Савонаролы, имеет более христианский характер, чем ранние работы Микеланджело, но это христианство все еще далеко от выразительного и патетического идеала художников XV века или от трагического выражения и агонии страдания девственниц Донателло, Синьорелли или Мантеньи. Совершенно иная — благородная гармония этой группы и спокойная красота молодой Богородицы, на коленях которой покоится гибкое тело Христа, расслабленное, как тело спящего ребенка. Хотя

Микеланджело объяснял вечную молодость Девы Марии ([\[15\]](#)) идеей рыцарского мистицизма, очевидно, что в то время стремление к красоте () было в его сердце столь же сильным, как и уважение к вере, и что существовала определенная связь между этими прекрасными богами Голгофы и богами Олимпа, очарование которых опьяняло его.



ПИЕТА

Собор Святого Петра, Рим (1498-1500).

Микеланджело потратил два года на создание Пьеты.[\[16\]](#) Весной 1501 года он вернулся во Флоренцию и там встретил кардинала Пикколомини, с которым подписал контракт на поставку в течение трех лет за сумму в пятьсот дукатов пятнадцати фигур апостолов и святых для алтаря Пикколомини в соборе Сиены. Это был первый из тех непосильных заказов, которые Микеланджело, не задумываясь, брался выполнять в первом порыве вдохновения, не оценивая своих сил, и которые всю жизнь тяготили его, как угрызения совести. В 1504 году он выполнил только четыре фигуры, а шестьдесят лет спустя, в 1561 году, его все еще мучила мысль об этом невыполненном контракте.

Еще одно предприятие, более привлекательное для него именно своей сложностью, полностью захватило его внимание через несколько месяцев после того, как он заключил соглашение с кардиналом Пикколомини.

В 1464 году Совет по строительству собора Санта-Мария-дель-Фьоре доставил Агостино ди Дуччо гигантский блок мрамора, который должен был быть использован для создания статуи пророка. Работа была прервана на этом этапе. Гонфалоньер Содерини хотел поручить ее завершение Леонардо да Винчи, но в августе 1502 года она была передана Микеланджело, и он

сразу же приступил к работе. Из этого блока мрамора появился колоссальный Давид. К 25 января 1504 года работа была завершена, и комиссия художников, в которую входили Боттичелли, Филиппино Липпи, Леонардо да Винчи и Перуджино, рассматривала вопрос о том, где ее разместить. Они колебались между Лоджией деи Ланци и входом в Дворец Синьории. Последнее место было выбрано по явному предпочтению Микеланджело. Архитекторы Дуомо, Симоне дель Поллайоло (Скопаса), Антонио да Сан Галло, Баччо д'Аньоло и Бернардо делла Чекка были поручены транспортировкой огромного камня, который был установлен 8 июня 1504 года слева от входа в Палаццо Веккьо, где до этого стояла Джудитта Донателло.

Сегодня Давид находится в Академии изящных искусств во Флоренции. Там он занимает слишком ограниченное пространство. Этот колосс нуждается в открытом воздухе, он задыхается под крышей дворца, и его несоразмерность по отношению ко всему, что его окружает, шокирует. Возможно, мы можем лучше судить о том, каков он на самом деле, по бронзовой копии, которая на холме Сан-Миниато возвышает свой вдохновляющий силуэт над городом. Там неровность деталей исчезает в общем впечатлении. Невероятная энергия исходит от этой гигантской силы в покое — от этого великого лица в маленькой голове и от этого огромного тела с тонкой талией, худыми руками и огромными руками с вздутыми венами и тяжелыми пальцами.

Весь Микеланджело заключен в этой смеси гордой благородности и почти варварской вульгарности. Он весь там, и только он, совершенно независимо от своего предмета. Голова Давида с морщинистым лбом, густыми бровями и презрительными губами — тип, который он часто использовал впоследствии — является, как и головы Лоренцо и Джулиано де Медичи, лирическим произведением, в которое Микеланджело вложил свою собственную печаль, презрение и меланхолию.

Микеланджело не дождался завершения этой работы, прежде чем принять другие заказы, которые он впоследствии бросил. В 1502 году он начал работу над бронзовым Давидом ([171](#)) для Пьера де Роана, маршала де Жие, фаворита Людовика XII, который в конце концов был закончен Бенедетто да Ровеццано в 1507 году и отправлен, после падения Роана, новому королевскому фавориту, Флоримонду Роберте, министру финансов.

В 1503 году он взялся за создание двенадцати статуй для собора Флоренции, но начал только одну, Святого Матфея, которая так и не была закончена и сейчас находится в Академии изящных искусств. Его колеблющийся, неуверенный гений, в котором разочарование сменялось энтузиазмом, заставлял его с яростной энергией планировать работы, а затем почти сразу отвлекал его внимание, так что он не мог заставить себя их закончить.



ДАВИД

Академия изящных искусств, Флоренция.

В 1504 году флорентийская синьория поставила его в конкуренцию с другим великим нерешительным человеком, Леонардо да Винчи, чья всеобъемлющая интеллектуальная любознательность, не меньше, чем темперамент Микеланджело, была вечным препятствием для достижения его великих целей. Эти два человека, по-видимому, встретились около 1495 года. Они не могли хорошо понять друг друга, потому что оба были одиноки, каждый по-своему. Леонардо было тогда пятьдесят два года. В тридцать лет он покинул Флоренцию, где горечь политических и религиозных страстей была невыносима для его деликатного и немного робкого характера, а также для его спокойного и скептического ума, который интересовался всем, но отказывался принимать чью-либо сторону. Вернувшись во Флоренцию из-за смерти или падения своих покровителей, герцога Милана и Цезаря Борджиа, он с самого начала познакомился с Микеланджело, полностью поглощенным своей верой и страстями, какими бы изменчивыми они ни были, и который, ненавидя врагов своей партии и своей веры, еще больше ненавидел тех, кто не имел ни партии, ни веры. Микеланджело неоднократно жестоко и публично давал понять Леонардо, что испытывает к нему отвращение.

Когда гонфалоньер Содерини поставил их в прямую конкуренцию в общей работе — украшении зала Совета в дворце Синьории, — соперничество между ними было очень интенсивным. В мае 1504 года Леонардо начал работу над эскизом «Битва при Ангиари». В августе 1504 года Микеланджело получил заказ на эскиз «Битва при Кашине». Флоренция разделилась на два лагеря, горячо поддерживавших того или иного соперника. Время уравнило их, поскольку обе картины исчезли. Картина Микеланджело, законченная в марте 1505 года, была, по-видимому,

уничтожена около 1512 года во время беспорядков во Флоренции, вызванных возвращением изгнанника Медичи, и даже фрагменты, которые в 1575 году еще хранились у Строцци в Мантуе, были утрачены.^[18]

Что касается фрески Леонардо, то ему удалось уничтожить ее самому. Он вздумал усовершенствовать технику фрески и вновь поддался своему злому духу изобретательности, и вновь все было потеряно. Он попробовал глазурь из масла, которая не держалась, и картина, которую он в 1506 году в отчаянии забросил, к 1550 году уже не существовала.

Тем не менее, две карикатуры Леонардо и Микеланджело успели оказать ослепительное влияние на всю итальянскую живопись. Они сформировали стиль и повлияли на мышление художников с 1506 года, но не смогли передать свое величие. Леонардо, которому предстояло изобразить кавалерийский бой, холодно проанализировал, насколько мы можем судить,^[19] все обстоятельства сражения, а затем воспроизвел их со своей удивительной ясностью, которая, возможно, была слишком аналитичной, чтобы передать волнение страсти.

Микеланджело, которому было поручено изобразить эпизод войны 1364 года против пизанцев под руководством кондотьера Джованни Акуто (Giovanni Acuto), намеренно отвернулся от истории и реального сюжета и написал картину, на которой изображены купающиеся обнаженные мужчины, благородные по форме и свободные в движениях, в классическом стиле.^[20]

Оба шедевра содержали в себе зародыш различной опасности: в произведении Леонардо — избыток анализа, в произведении Микеланджело — избыток абстракции. Последнее было более опасным из двух, но оба были интеллектуальными и соглашались в том, чтобы заменить очарование жизни и реальных, спонтанных движений формулой типов и логических действий.



СВЯТОЕ СЕМЬЯ

Написана для Аньооло Дони (между 1501 и 1505 годами)

Национальная галерея, Лондон.

Влияние этой работы стало сразу же всеобщим и тираническим. Бенвенуто Челлини в 1559 году писал: «Картуны Микеланджело были размещены во дворце Медичи, а картуны Леонардо — в зале Папы. Пока они оставались там, они были школой для всего мира». Рафаэль многократно копировал их с октября 1504 года по июль 1505 года. Фра Бартоломео был ими вдохновлен, а Андреа дель Сарто, когда был еще очень молод, проводил целые дни, изучая их. Среди художников, которые учились в этой школе, были Перино дель Вага, Россо, Баттиста Франко, Сальвиати, Вазари, Бронзино, Ридольфо Гирландайо, Челлини, Понтормо, Якопо Сансовино, Франчабиджо, Аристотеле да Сан Галло, Ф. Граначчи, Бандинелли, Морто да Фельтро, Лоренцетто — почти все известные люди того времени. Это влияние было, безусловно, более опасным, чем полезным. Первыми его плодами стала внезапная непопулярность — почти как приговор к изгнанию — всех очаровательных художников-примитивистов, таких как Пинтуриккьо^[21] и Синьорелли^[22] в Риме (1508) сразу после создания их шедевров в Сиене и Орвието, а также Перуджино во Флоренции (1504) через четыре года после изысканного украшения *Камбио* в Перудже — и потери столь многого изящества, элегантности и энергии, принесенных в жертву форме красоты, несомненно, превосходной, но недоступной для всех. Вместо того, чтобы дать им более широкий взгляд на вещи, восхищение Леонардо и Микеланджело сузило и ограничило их последователей. В 1508-1509 годах папа Юлий II отстранил фрески Содомы, Перуджино, Синьорелли и Пьеро делла Франческа, чтобы освободить место для Рафаэля. С тех пор все руководствовались одним и тем же идеалом, и те, кто чувствовал в себе фантазию, воображение и молодость, отказывались от них в пользу попытки достичь

широты и силы, которые были им не по силам. Филиппино Липпи отказался от своей серьезной простоты в пользу педантичного дилетантизма и манерных жестов (). Вместо того чтобы быть первыми во втором ряду, Лоренцо ди Креди, Ридольфо Гирландайо, Раффаэллино дель Гарбо и Пьеро ди Козимо предпочли быть последними в первом ряду.

То же соперничество, которое привело к конкуренции между Микеланджело и Леонардо в зале Совета, вновь появляется в серии работ, относящихся к этому флорентийскому периоду (1501-1505). Это изображения «Святого семейства», в которых Микеланджело пытается решить ту же проблему композиции, что и Леонардо и Фра Бартоломео, расположив фигуры по кругу. Таковы два круглых барельефа, «Мадонна с младенцем» из Национального музея, созданная для Таддео Таддеи, и «Святое семейство» из Академии изящных искусств в Лондоне, созданная для Бартоломео Питти. Главной из них является великая картина «Святое семейство» из галереи Уффици, написанная для Аньоло Дони — героическое произведение, наполненное возвышенной безмятежной жизнью Олимпа и Парфенона. Эта картина — самая тщательно выполненная из всех работ Микеланджело. Цветовая гамма — синий, розовый, оранжевый и золотисто-коричневый — производит несколько дисгармоничное, но молодое и свежее впечатление. Воздушная перспектива посредственна, а композиция, как обычно, демонстрирует пренебрежение Микеланджело к сентиментальности сюжета. Он заполнил фон изящными обнаженными фигурами просто потому, что считал их красивыми — «*per mostrare maggiormente l'arte sua essere grandissima*», как говорит Вазари, и, за исключением типа лица, использованного для Святого Иосифа, в группе Святого Семейства нет ничего религиозного. Тем не менее, благодаря своей грации, нежности и гордой силе произведение производит религиозное впечатление. Мы чувствуем, что Микеланджело хотел противопоставить пуританскую и мужественную сдержанность этой работы сладострастной томности искусства Леонардо.

Спокойная Мадонна из Брюгге также относится к этому периоду. Она была куплена в 1506 году двумя фламандскими купцами, Джоном и Александром Мускронами, которые поместили ее в своей капелле, где Дюрер уже видел ее во время своих путешествий по Бельгии в 1521 году.

ГЛАВА II

МИКЕЛАНДЖЕЛО И ЮЛИЙ II (1505-1513)

В марте 1505 года Микеланджело был вызван в Рим папой Юлием II. Тогда начался героический период его жизни и «трагедия» памятника Юлию II, которая закончилась только сорок лет спустя. Папа и художник, оба гордые и вспыльчивые, хорошо подходили друг другу для совместной работы — до тех пор, пока их идеи не вступали в противоречие. Их умы кипели от грандиозных замыслов. Первые годы их дружбы были лихорадочным бредом планов. Юлий II был в восторге от плана своей гробницы, который Микеланджело представил ему. Это должна была быть архитектурная гора с более чем сорока статуями, некоторые из которых были колоссальных размеров, и с множеством бронзовых рельефов. «Проект Микеланджело так понравился папе, — пишет Кондиви, — что он сразу же отправил его в Каррару (апрель 1505 года) с приказом вырубить столько мрамора, сколько ему понадобится... Микеланджело пробыл в горах более восьми месяцев с двумя слугами и лошастью». Он был жертвой сверхчеловеческого воодушевления и в своем энтузиазме мечтал высечь целую гору. В декабре 1505 года он вернулся в Рим, куда из Каррары уже начали поступать выбранные им мраморные глыбы. Их разгружали в Ла-Рипа, а затем перевозили на площадь Сан-Пьетро за Св. Катериной, где жил Микеланджело. «Масса камней была настолько велика, что вызвала удивление и радость папы». Микеланджело приступил к работе. «Папа в своем нетерпении постоянно приходил к нему и советовался с ним по поводу памятника и других работ, обращаясь к нему так же непринужденно, как к своему брату.

Чтобы ему было легче навещать его, он велел перекинуть подъемный мост от галереи Ватикана к дому Микеланджело, что давало ему тайный проход».

Но эта благосклонность не длилась долго. Характер Юлия II был столь же страстным и изменчивым, как и характер Микеланджело. Его ум, всегда находящийся в состоянии брожения, с одинаковым рвением быстро переходил от одного проекта к другому. Другая идея вытеснила из его головы план создания гробницы. Чтобы обрести бессмертную славу благодаря одному гигантскому произведению, он решил реконструировать собор Святого Петра. В этом его поддерживали враги Микеланджело, который сам пишет в 1542 году: ^[23]

«Все трудности, возникшие между папой и мной, были делом рук Браманте и Рафаэля. Их зависть помешала ему заказать гробницу еще при жизни. Они пытались разрушить меня. У Рафаэля были веские причины для этого, поскольку все, что он знал об искусстве, он узнал от меня».

Трудно сказать, насколько Рафаэль был увлечен партией Браманте, который был его другом и соотечественником, но нет сомнений в том, что Браманте был главным виновником срыва великого предприятия Микеланджело и что он воспользовался его отсутствием в Карраре, чтобы уничтожить его влияние на папу.

«Знаки благосклонности, которыми Юлий II осыпал Микеланджело, — говорит Кондиви, — привели, как это часто бывает при дворе, к возбуждению ревности по отношению к нему, а вслед за ревностью — к бесконечным преследованиям. Браманте, архитектор, который был дорог папе, заставил его изменить свои планы. Он напомнил ему о народном суеверии, что строить свою гробницу при жизни — дурное предзнаменование, и о других подобных историях. Браманте был вынужден поступить так не только из зависти, но и из страха, что знания Микеланджело раскроют его собственные ошибки. Ведь Браманте, как всем известно, был очень склонен к удовольствиям и вел очень распутный образ жизни. Зарплата, которую он получал от папы, хотя и была большой, ему явно не хватала, поэтому он пытался заработать больше, строя стены из плохого материала, которые были недостаточно прочными и крепкими для своей высоты и нагрузки. Любой может убедиться в этом, взглянув на собор Святого Петра, галерею Бельведере, монастырь Сан-Пьетро-ин-Винкули и другие здания, построенные им, которые пришлось полностью перестраивать и укреплять контрфорсами (^[24]), либо потому что они обрушились, либо потому что в скором времени могли обрушиться. Браманте понимал, что Микеланджело обнаружит его ошибки, и поэтому всегда старался держать его подальше от Рима и лишить его благосклонности папы и влияния, которое он приобрел над папой благодаря своим работам. Ведь очевидно, что если бы гробница Юлия II была действительно построена, Микеланджело бы превзошел всех других художников, какими бы знаменитыми они ни были, потому что тогда у него было бы огромное поле для проявления своих способностей».

Браманте добился своего. В январе 1506 года Юлий II приказал реконструировать собор Святого Петра. Гробница была заброшена, и Микеланджело не только был унижен и разочарован, но и оказался в долгах, как он сам говорит:

«Когда папа передумал и приплыли корабли с мрамором из Каррары, мне пришлось самому оплатить расходы на транспортировку. А поскольку в это же время в Рим прибыли каменотесы из Флоренции, которых Юлий пригласил для работы над гробницей, и я подготовил для них дом, который Юлий дал мне за Св. Катериной, я оказался без денег и в очень затруднительном положении. Я как мог убеждал папу продолжить строительство гробницы, а однажды утром, когда я хотел поговорить с ним об этом, он велел слуге выпроводить меня».

Тогда и произошло знаменитое бегство во Флоренцию. Микеланджело, возмущенный этим оскорблением, сел на лошадь и бежал из Рима, отказавшись вернуться, несмотря на посыльных,

которых папа послал за ним. По его собственным словам, унижительное оскорбление было не единственной причиной его бегства. В письме к Джулиано да Сан Галло он намекает, что его жизнь была в опасности из-за угроз Браманте.



ВСЕМОГУЩИЙ

СОЗДАЕТ СОЛНЦЕ И ЛУНУ
Потолок Сикстинской капеллы (1508-1512).

«Это была не единственная причина моего отъезда. Была еще одна, о которой я предпочел бы не говорить. Достаточно сказать, что она заставила меня подумать, что, если я останусь в Риме, этот город скорее станет моей могилой, чем могилой папы. И это было причиной моего внезапного отъезда».

Ничто не дает нам оснований полагать, что Браманте подумывал о преступлении, но этого было достаточно, чтобы Микеланджело счел его способным на такое, и в одном из приступов внезапного ужаса, столь странно контрастирующих с упорной смелостью его гения, он сбежал. Более того, Браманте прекрасно умел запугивать своих соперников и делать им жизнь рядом с ним невыносимой. Спустя недолгое время после Микеланджело Джулиано да Сан Галло, последний соперник Браманте в соборе Святого Петра, также был вынужден бежать.

Однако была еще одна причина внезапного отъезда Микеланджело, и хотя он сам тщательно избегал говорить об этом, я удивлен, что историки не осветили ее более ясно. Микеланджело бежал 17 апреля 1506 года. Восемнадцатого апреля состоялась торжественная церемония закладки первого камня собора Святого Петра. Это и есть истинная причина его внезапного ухода: он не хотел присутствовать на триумфе своего врага.

Едва он уехал, Браманте так устроил дела, что он не мог вернуться. Он разрушил его работу и его судьбу.

«Это дело, — пишет Микеланджело, — принесло мне убыток в более чем тысячу дукатов. Когда я покинул Рим, из-за позора, нанесенного папе, поднялся большой бунт, и почти все блоки мрамора, которые у меня были на площади Святого Петра, были у меня отобраны, особенно мелкие куски, из-за чего мне пришлось позже начинать всю работу заново».

Тем не менее Юлий II был в ярости из-за бунта своего скульптора и посылал одно письмо за другим в Синьорию Флоренции, куда уехал Микеланджело. Синьория, не желая ставить себя в неловкое положение, пыталась убедить Микеланджело снова отправиться в Рим, но он не хотел этого делать. Он спокойно приступил к работе над эскизом «Битвы», «Двенадцатью апостолами» для собора и «Мадонной Брюгге» и упорно настаивал на своем нежелании возвращаться. Он предложил свои условия и сделал вид, что работает над могилой Юлия II во Флоренции (). Когда

в конце августа 1506 года Юлий II вступил в войну с Перуджей и Болоньей и стал более настойчивым в своих требованиях, Микеланджело пришла в голову идея эмигрировать. Он подумывал уехать в Турцию, где султан через францисканцев пригласил его приехать в Константинополь и построить мост в Пере.^[25]

В конце концов он был вынужден уступить и в конце ноября 1506 года, вопреки своей воле, отправился в Болонью, куда Юлий II только что вступил как завоеватель. Там состоялась знаменитая встреча, когда папа, разгневанный и ругающийся, разрываемый между желанием наказать мятежника и страхом потерять ценного ему художника, излил свой гнев на несчастного епископа, который был там присутствовал, и простил Микеланджело.

К сожалению, Микеланджело, чтобы помириться с папой, должен был подчиниться его капризам и той всемогущей воле, которая теперь обратилась в новом направлении. Речь уже не шла о гробнице, а о колоссальной бронзовой статуе, которую Юлий хотел воздвигнуть себе в Болонье.

Микеланджело тщетно протестовал, что он ничего не понимает в литье бронзы. У него было два помощника, Лопо и Лодовико, приехавшие из Флоренции, и литейщик Бернардино д'Антонио даль Понте. Но он не мог найти общий язык ни с одним из помощников. Он поссорился с Лодовико и Лопо, которые его обворовали; затем литейщик оказался неспособным, и в июне 1507 года литье провалилось.

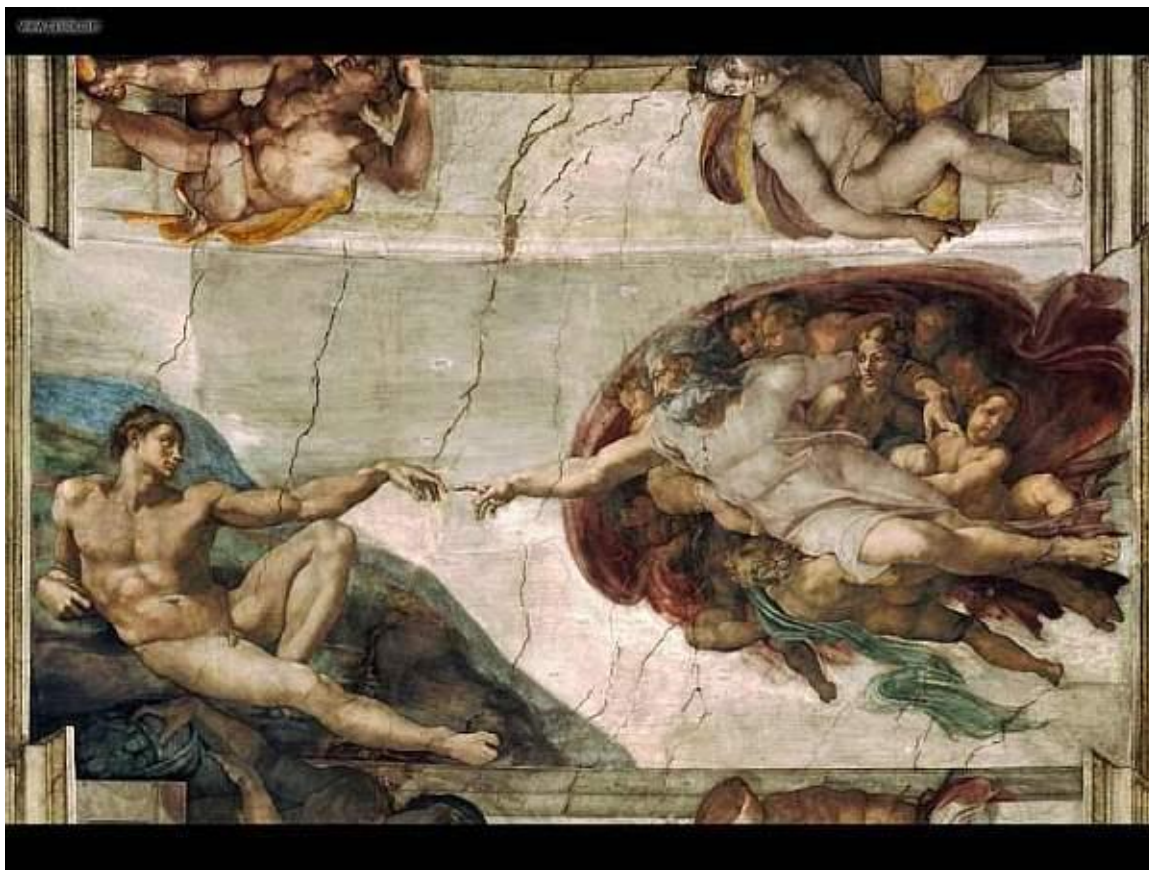
«Фигура получилась только до пояса. Пришлось все делать заново».

Пятнадцать месяцев прошли в окружении всевозможных проблем и унижений. Микеланджело был занят своей работой до февраля 1508 года. Он почти разрушил свое здоровье из-за этого и написал брату, что никогда в жизни не будет в состоянии повторить такие усилия. Для столь великой борьбы результат был плачевным. Статуя Юлия II, установленная 21 февраля 1508 года перед фасадом церкви Сан-Петронио, простояла там всего четыре года.^[26] В декабре 1511 года она была разрушена после возвращения Бентивогли, и Альфонсо д'Эсте поручил своему бомбардиру Кирино отлить из ее обломков пушку.

Микеланджело вернулся в Рим, и Юлий II поручил ему еще одну задачу, не менее неожиданную и не менее рискованную. Он приказал скульптору, который никогда не рисовал, кроме как с неохотой, и ничего не знал о технике фрески, расписать потолок Сикстинской капеллы. Он уже говорил с ним об этом до разрыва в 1506 году, и нежелание Микеланджело выполнять эту работу было связано с его бегством во Флоренцию. Об этом можно судить по письму друга Микеланджело, написанному в мае 1506 года, из которого следует, что Браманте, довольный уходом своего соперника, оправдывал его за отказ от этой тяжелой задачи.

«В прошлую субботу вечером, — пишет Пьетро Росселли, — когда папа ужинал, он позвал Браманте и сказал: «Сан-Галло завтра едет во Флоренцию и привезет Микеланджело». Браманте ответил: «Святой отец, Микеланджело не сделает ничего подобного. Я много разговаривал с ним, и он часто говорил мне, что не возьмется за капеллу, которую вы хотели ему поручить. Он просит вашего разрешения полностью посвятить себя скульптуре, потому что не хочет иметь ничего общего с живописью». Он добавил: «Святой отец, я не думаю, что у него хватит смелости взяться за эту работу, поскольку он имеет небольшой опыт в рисовании фигур, а их нужно рисовать на потолке и в сокращенном виде, что сильно отличается от рисования на земле». Папа ответил: «Если он не приедет, это будет плохой поступок с его стороны, и поэтому я думаю, что он вернется». Я вступил в разговор и в присутствии папы должным образом ответил этому человеку и выступил за вас, как вы, несомненно, выступили бы за меня. Браманте промолчал, поняв, что совершил ошибку, сказав то, что сказал (). Я продолжил такими словами: «Святой отец, этот человек никогда не обменивался ни словом с Микеланджело, и если то, что он говорит, правда, то

вы можете отрубить мне голову. Он никогда с ним не разговаривал, и я уверен, что Микеланджело вернется, если Ваше Святейшество того пожелает». Когда Микеланджело вернулся, Браманте изменил свою тактику. Поскольку друзья Микеланджело неосторожно утверждали, что он может выполнить эту задачу, к которой, как Браманте знал лучше всех, он был совершенно не готов, Браманте притворился, что верит в это, и заставил своего соперника принять заказ. Неудача была бы особенно серьезной для Микеланджело именно в тот момент, поскольку в том же 1508 году Рафаэль начал свою несравненную роспись Станц, и Микеланджело должен был либо превзойти его, либо быть полностью затмевенным. По крайней мере, так утверждает Кондиви.



СОТВОРЕНИЕ

ЧЕЛОВЕКА

Потолок Сикстинской капеллы (1508-1512).

Браманте и другие его соперники предложили папе поручить Микеланджело расписать потолок капеллы папы Сикста IV, убедив его, что он сотворит там чудеса. Они сделали ему эту услугу из злобы, чтобы отвлечь папу от любых планов по скульптуре, и потому что думали, что Микеланджело либо откажется от заказа и поссорится с папой, либо примет его и будет менее успешен, чем Рафаэль, поскольку считали, что талант Микеланджело заключался в скульптуре, что действительно было правдой. Микеланджело, который до тех пор не работал с красками и знал, как трудно расписывать потолок, пытался всеми способами отговориться. Он предложил вместо себя Рафаэля и оправдывался тем, что это не его искусство и он не сможет добиться успеха, и зашел в своих попытках отказаться так далеко, что папа начал злиться и проявил такую упорную решимость, что Микеланджело решил взяться за работу.

Грандиозная работа началась 10 мая 1508 года. Первоначальный план состоял в том, чтобы просто изобразить фигуры двенадцати апостолов в люнетах, а остальное пространство заполнить орнаментальным узором. Браманте возвел леса в капелле, и из Флоренции привезли нескольких художников, имевших практический опыт росписи фресками (). Мы уже говорили, что Микеланджело мог работать только в одиночестве. Он начал с того, что объявил, что леса Браманте бесполезны, и заменил их лесами собственной конструкции. Что касается

флорентийских художников, которых Франческо Граначчи нанял для него, Джулиано Бугиардини, Якопо ди Сандро, старший Индако и Аньоло ди Доннино, то он не понравился им и отослал их. Он остался один, запершись в капелле с несколькими рабочими, такими как Джованни Мики, и, не позволяя огромной сложности задачи сломить его мужество, расширил свой план и решил расписать не только потолок, но и стены капеллы вплоть до старых фресок.

Опасно пытаться описать «Страшный суд»; это действительно невозможно. Анализы и комментарии множатся, но они убивают дух, рассматривая его в деталях. Мы должны прямо смотреть на это видение и погрузиться в бездну этого духа. Оно ужасает и, если смотреть на него спокойно, непонятно — его нужно либо ненавидеть, либо обожать. Оно душит и возбуждает; в нем нет природы, нет пейзажей, нет атмосферы, нет нежности, почти нет ничего человеческого; в нем символизм примитивного и наука декадентского; архитектура обнаженных, судорожно скрученных тел; бесплодная, дикая и пожирающая мысль, как южный ветер над песчаной пустыней. Здесь нет ни тени, ни источника, чтобы утолить жажду; это вихрь огня, головокружение бредового чувства, не имеющего другой цели, кроме Бога, в котором оно теряется. Все это вызывает к Богу, боится Его и прославляет Его. Вихрь проносится над этой толпой гигантов — тот же вихрь, который проносится через космос, Бог, который создал солнце и бросил его, как огненный шар, в эфир. Нет спасения от стона бури, которая окружает и оглушает вас. Либо вы должны ненавидеть эту жестокую силу, либо без сопротивления предаться ей, как те души Данте, которые кружат в вечном циклоне. Когда мы осознаем, что этот ад был в течение четырех лет самой душой Микеланджело, мы понимаем, почему его жизнь была сожжена им и почему в течение долгого времени после этого он оставался как почва, истощенная чрезмерным использованием и более не приносящая урожая. Над этим потолком и сводами, построенными из огромных тел, где бурная суматоха и мощное единство сочетаются, чтобы вызвать в воображении чудовищный сон индуса и властную логику и железную волю древнего Рима, расцветает естественная и чистая красота. Ничего подобного еще не было. Она одновременно и звериная, и божественная, изысканный аромат эллинской грации смешивается с диким запахом первобытного человечества. Эти гиганты с олимпийскими плечами и огромными бедрами и поясницей, в которых мы чувствуем, как сказал скульптор Гийом, «вес тяжелых внутренностей», пока еще едва ли освободились от своего двойного происхождения, от своих двух предков — зверя и бога. Серия рисунков в Оксфордском университете показывает, в каких источниках реализма купался гений Микеланджело и из какой обычной глины леплены его герои.



ПРОРОК ИЕЗЕКИИЛЬ

Потолок Сикстинской капеллы.

На плоской части свода, в центре, изображены девять сцен из Книги Бытия, эсхиловские видения:^[27] божественное одиночество, страшный момент сотворения мира, атлетический бог, несомый облаками духов, человек, только что пробудившийся от земного сна и смотрящий как равный, лицом к лицу, на Бога, который его пробудил — оба в молчаливой готовности к борьбе — спокойная и сильная женщина, в которой спит человечество — эти человеческие тела, подобные храмам из плоти и крови, торсы, подобные стволам деревьев, руки, подобные колоннам, и великие бедра; эти существа, великие своей силой, страстью и преступлениями, а также результатами и наказаниями за свои преступления — Искушение, Каин и Потоп.

В углах карниза, обрамляющего эти сцены, находятся двадцать диких Игнуди, живые статуи, либо борющиеся в судорогах страха и ярости, либо падающие назад, подавленные и измученные — симфония безумной силы, которая разносится во всех направлениях и бьется о стены.

В качестве гигантских опорах потолка в пендентивах сидят двенадцать пророков и сивил, которые страдают и мечтают; презрительная Либика; Персика, полуслепая и беспокойная; Кумея с огромными руками и свисающими грудями; прекрасная Эритрея, сильная, спокойная и презрительная; Дельфика, дева с прекрасным телом и свирепыми глазами; Даниил с сжатыми губами и пристальным взглядом; Исайя, горький и презрительный; Иезекииль, воюющий с самим собой и с Гением мрачной красоты, который, кажется, указывает ему на того, кто должен прийти; Иеремия, погруженный в глубины молчания, и Иона (), задыхающийся и бездыханный,

изгнанный из пасти смерти — все эти трагические факелы мысли, которые горели в ночи языческого и еврейского мира; все человеческое знание, которое ждало Спасителя.

Над двенадцатью окнами Предтечи и Предки Христа также ждут и мечтают посреди бури. Ночь длинна и полна злых видений. Они пытаются заснуть, пытаются забыть, как долго им придется ждать; они молчат и размышляют, тревожные и подавленные. Только одна сидящая женщина осмеливается смотреть прямо в лицо угрожающему будущему. В ее неподвижных и расширенных глазах я вижу то тайное чувство, которое давит на всех этих людей, бремя, которое они не осмеливаются признать — страх. В четырех углах потолка изображены зловещие деяния, спасшие народ Божий: Давид, убивающий Голиафа, Юдифь, несущая голову Олоферна, евреи, корчащиеся от укусов змей Моисея, и распятый Аман. Жестокие варварские истории о убийственном фанатизме — круглоголовый в эпоху Кромвеля не выбрал бы других сюжетов.

Страх, печаль, напряжение. Мы, знающие, как тридцать лет спустя Микеланджело завершил цикл своей идеи «Страшным судом», знаем, чего они ждали — Христа, приходящего, чтобы уничтожить.

Микеланджело страшно страдал во время этой гигантской работы. Его письма свидетельствуют о сильном унынии, которому не могли помочь даже его чудесные видения. «Это не моя профессия, — жаловался он. — Я трачу время безрезультатно. Боже, помоги мне».^[28]

Это были годы отчаянных усилий в окружении врагов, которые шпионили за ним и надеялись на его провал. Он почти бросил работу и снова сбежал. Как только он начал рисовать «Потоп», весь потолок покрылся плесенью, так что фигуры едва можно было различить. Микеланджело воспользовался этим как поводом для отказа, но Сан-Галло обнаружил, что проблема заключалась в известии, в котором было слишком много воды, и папа приказал художнику продолжить работу.

Юлий II был раздражен медлительностью Микеланджело и тем, что тот упорно скрывал от него свою работу. Между ними постоянно возникали трения.

«Однажды, — рассказывает Кондиви, — папа спросил его, когда он закончит, и Микеланджело ответил, как обычно: «Когда смогу». Раздраженный папа ударил его посохом и сказал: «Когда смогу, когда смогу!» Микеланджело поспешил домой и начал готовиться к отъезду из Рима. К счастью, папа поспешно послал за ним любезного молодого человека по имени Аккурсио, который дал ему пятьсот дукатов, успокоил его, как мог, и извинился за Юлия II, а Микеланджело принял извинения. Однако на следующий день они снова начали ссориться, и когда папа пригрозил сбросить его с лесов, Микеланджело пришлось уступить. Он велел убрать леса и раскрыть потолок раньше, чем планировал. «Вот почему, — сказал он, — эта работа не была выполнена в том объеме, в каком я бы хотел. Нетерпеливость папы помешала этому».

Первая часть росписей была закончена 1 сентября 1510 года, и папа смог увидеть четыре главные композиции потолка перед своим отъездом в Болонью. В январе и феврале 1511 года Микеланджело нарисовал эскизы для «*teste e faccie attorno di ditta capella*», картин для углов и люнетов, и начался второй период работы. В августе 1511 года Юлий II отслужил мессу в Сикстинской капелле, «*ut picturas novas ibidem noviter detectas videret*»; и вся работа была завершена в октябре 1512 года. 31 октября 1512 года Сикстинская капелла была открыта для публики.

Вскоре после этого, 21 февраля 1513 года, Юлий II скончался.

ГЛАВА III

ПРОВАЛ ВЕЛИКИХ ПЛАНОВ (1513-1534)

МИКЕЛАНДЖЕЛО, освободившись от работы над Сикстинской капеллой, вернулся к скульптуре и к великому проекту, который был ему наиболее дорог, — гробнице Юлия II.^[29]

Юлий II в своем завещании поручил кардиналу д'Ажену, Леонардо Гросси делла Ровере и протонотарию Лоренцо Пуччи (позже кардиналу де Санти Кватро) продолжить это дело. Он оговорил, что памятник не должен быть выполнен в тех колоссальных пропорциях, которые были первоначально определены. Однако, судя по всему, его душеприказчики не выполнили эту просьбу. В 1524 году Микеланджело писал: «После смерти папы Юлия и в начале правления Льва Агиненсис (кардинал д'Ажен) пожелал увеличить размеры памятника и сделать его более значительным, чем было в моем первоначальном проекте, и был заключен договор».

6 марта 1513 года Микеланджело подписал новый контракт, по которому он обязывался выполнить памятник за семь лет и не браться за никакие другие важные работы до его завершения. Он должен был получить шестнадцать тысяч пятьсот дукатов, из которых были вычтены три тысячи пятьсот, выплаченные при жизни Юлия II.^[30] Новый план включал тридцать две большие статуи, и памятник должен был быть построен у стены церкви. «С каждой из трех сторон были по два табернакля, оба содержащие группу из двух фигур; перед каждым из пилястр, фланкирующих табернакль, должна была стоять статуя. Между табернаклями были рельефы из бронзы, на платформе выше стояла статуя папы, поддерживаемая четырьмя фигурами и окруженная шестью другими на пьедесталах. Наконец, с платформы должен был подниматься небольшой святилище высотой в тридцать четыре пальмы^[31], содержащее пять статуй, превосходящих по размеру остальные».^[32]



ЛИВИЙСКАЯ СИВИЛА

Потолок Сикстинской капеллы (1508-1512).

В течение трех лет Микеланджело посвятил себя почти исключительно этой работе, и из этого периода энергии и зрелости, относительного спокойствия и удовлетворительных достижений родилось его самое совершенное скульптурное произведение — Моисей. Эта статуя, первоначально предназначенная для одной из шести колоссальных фигур, венчающих верхнюю часть гробницы, в конце концов сама стала полным выражением всего памятника. Моисей — старший брат пророков Сикстинской капеллы, рожденный из того же яростного и страстного вдохновения, но более властный, более уверенный и более владеющий собой (мы снова встретимся с ним по завершении работы тридцать лет спустя, поскольку Микеланджело никогда не уставал возвращаться к нему). Два раба ([\[33\]](#)), которые сейчас находятся в Лувре и должны были быть размещены у пилястр нижнего яруса, — бессмертные символы усталости от жизни и бунта против нее: сладострастный герой с прекрасным телом, охваченный смертельной оцепенелостью, и атлет, побежденный, но непокоренный, который корчится в своих оковах, «согнувшись, как пружина», собирая силы и бросая свое презрение в лицо небу — оба относятся к этому периоду. Вероятно, кариатида Эрмитажа в Санкт-Петербурге, которая, безусловно, была предназначена для одной из групп победителей в нишах, была создана в это же время, как и модели для многих статуй.

Общая тема памятника, согласно Кондиви и Вазари, которые сохранили высказывания самого Микеланджело, была аллегорией холодной, заумной и придворной, как, надо признать, очень часто бывали темы его произведений. Он был по натуре робким и не обладал независимостью, но, к счастью, сила его страстных чувств увлекала все за собой. Тщетно он связывал себя безжизненными и банальными программами, тщетно пытался заставить себя прославлять установленный порядок и власть имущих. С самого первого шага все ложные притворства отпали,

и раздался яростный крик восстания против низости мира и рабства жизни. Так статуи этого памятника, которые должны были выразить банальной лестью, что «все добродетели стали пленниками смерти теперь, когда папа умер», стали, возможно, неосознанно для их создателя, гимнами героического презрения и выражениями морального величия, подавленного силой, но все же непокоренного.

Но особенность этих фигур по сравнению с последующими работами заключается в том, что они сохраняют во всей своей страстной агонии равновесие и некоторую меланхоличную безмятежность, которой уже не обладал художник, создавший гробницы Медичи.^[34]

В тот спокойный и плодотворный период, когда волнение от работы в Сикстинской капелле постепенно утихало, как успокаивается бурное море, Микеланджело, по-видимому, принял только один заказ — на создание Христа для Минервы, который поступил от трех римлян: Бернардо Ченчо, Марио Скапуччи и Метелло Вардж. Однако, начиная с лета 1515 года, его письма показывают, что он опасался и предвидел прерывание своей работы.

«Этим летом я должен приложить большие усилия, — пишет он 16 июня своему брату Буонаротто, — чтобы быстро закончить свою работу, потому что, думаю, что скоро мне придется поступить на службу к папе».

Новый папа, Лев X (Джованни Медичи), сначала оставил Микеланджело полностью свободным. Он так стремился завоевать сердца своих бывших противников, что очень старался не создавать препятствий для прославления своего предшественника. Однако вскоре он обнаружил, что гробница полностью поглощает энергию Микеланджело, и решил отвлечь его от этой работы, чтобы посвятить его служению своему дому. Он планировал построить фасад церкви Сан-Лоренцо, церкви Медичи во Флоренции. Несколько художников, Баччо д'Аньоло, Антонио да Сан-Галло, Андреа и Якопо Сансовино, а также сам Рафаэль принесли ему свои планы во время его пребывания во Флоренции в ноябре и декабре 1515 года. Но то ли потому, что Рафаэль был удержан в Риме своей должностью надзирателя за строительством собора Святого Петра, на которую он недавно, в августе 1515 года, сменил старого Джулиано да Сан-Галло, 1515 году, или потому, что Лев X хотел привлечь к себе Микеланджело, чью семейную гордость он уже потешил, назвав его брата Буонаротто *Комесом Палатинусом* и дав Буонаротти право поместить в своем гербе «палла» Медичи с их лилиями и монограммой папы, в любом случае Лев X обратился именно к нему. Микеланджело, вдохновленный растущей славой Рафаэля, позволил втянуть себя в эту новую работу, которую ему было физически невозможно выполнить, не пренебрегая старой, и которая должна была стать для него источником бесконечных забот и досады. Его переписка с Доменико Буонинсегни ясно показывает, что он пытался обмануть себя, думая, что сможет выполнить обе работы одновременно.



ПРОРОК ИЕРЕМИЯ

Потолок Сикстинской капеллы (1508-1512).

Однако наследники Юлия II были более дальновидны и, чтобы бороться с огнем огнем, 8 июля 1516 года попытались связать его третьим контрактом. По этому соглашению памятник папе должен был быть уменьшен наполовину, а количество статуй сокращено с тридцати двух до двадцати. Они дали Микеланджело еще девять лет на завершение работы, предоставив ему полную свободу выполнять ее во Флоренции, Пизе или Карраре. Взамен они заставили его подписать официальное соглашение о том, что он не будет браться за никакие другие важные работы «opus saltim magni momenti». Это условие было направлено непосредственно против планов Льва X. Микеланджело подписал его добросовестно, полагая, что это не мешает ему создать несколько статуй для фасада церкви Сан-Лоренцо. Его воображение унесло его. Он все больше и больше увлекался проектом Льва и зашел так далеко, что написал, что возьмется за работу, и прислал эскиз фасада. Затем, почти сразу же, его охватили сомнения, и он захотел избавиться от большей части задачи, передав ее архитектору Баччо д'Аньоло и оставив себе только основные статуи. Папа согласился со всем, будучи уверенным в том, что произойдет, ведь ни для кого не было секретом, что Микеланджело был неспособен сотрудничать с кем бы то ни было. На самом деле Микеланджело не устраивал макет фасада, который Баччо сделал по его плану. Он сделал другой и в конце концов раздражился на Баччо, обвинив его в сговоре со своими врагами. Постепенно его энтузиазм по поводу работы рос.

В июле 1517 года он написал Доменико Буонинсегни: «Я хочу сделать этот фасад церкви Сан-Лоренцо произведением, которое станет зеркалом архитектуры и скульптуры для всей Италии. Папа и кардинал^[35] должны быстро решить, хотят ли они, чтобы я это сделал, или нет. Если они

хотят, чтобы я это сделал, они должны подписать контракт и дать мне полные полномочия. Я закончу его через шесть лет. Мессер Доменико, дайте мне точный ответ о намерениях папы и кардинала. Это доставило бы мне огромное удовольствие».

Здесь сам Микеланджело умоляет Льва X возложить на него эту тяжелую ношу, дрожит от страха не получить ее и изнывает от желания связать себя новым рабством! 19 января 1518 года он подписал контракт с Львом X, по которому согласился возвести фасад церкви Сан-Лоренцо за восемь лет.

Он должен был состоять из:

Во-первых: нижний ярус из восьми рифленых колонн высотой одиннадцать латунных монет^[36], три портала с четырьмя статуями высотой пять латунных монет и семью барельефами; по бокам на каждой боковой поверхности две колонны, а между ними фигура в высоком рельефе.

Второй: верхний ярус из восьми пилястр высотой от шести до семи латунных монет; на фасаде четыре сидячие бронзовые статуи; по бокам по две пилястры и одна статуя.

Третий: верхний карниз с антребалом из восьми пилястр спереди и двух по бокам, с четырьмя нишами на фасаде и по одной с каждой стороны, предназначенными для шести мраморных статуй высотой пять с половиной брассов.

Кроме того, на фасаде, несомненно, на нижнем этаже, было семь барельефов из мрамора с фигурами в натуральную величину, пять квадратных и две круглые плакетки. В центре — фронтон с гербом Медичи.

Микеланджело мог выбрать: выполнить работу сам или поручить ее выполнение по своим моделям. Наследники Юлия II были вынуждены уступить перед приказом Льва X и довольствоваться разрешением, которое он дал Микеланджело, чтобы тот продолжал работу над памятником Юлию во Флоренции. Но даже это разрешение, по словам Микеланджело, было очень скоро отозвано. «Папа Лев, — пишет он, — не хочет, чтобы я создавал памятник Юлию». Когда он снова приступил к работе над ним в своей мастерской во Флоренции, он говорит: «Медичи, который позже стал папой Климентом и который тогда находился во Флоренции, увидел, что я работаю над гробницей, и больше не разрешил мне это делать. По этой причине я не мог ничего делать, пока Медичи не стал папой».

Микеланджело всегда искал оправдания, чтобы не завершать свои начинания. Настоящим виновником был его нетерпеливый и изменчивый гений, неуправляемый и постоянно охваченный энтузиазмом по поводу какой-то новой идеи. Ему не удалось возвести фасад церкви Сан-Лоренцо, как и завершить гробницу.

Его ужасная мания все делать самому заставила его — вместо того, чтобы остаться и работать во Флоренции — отправиться в Каррару, чтобы проконтролировать добычу мраморных блоков. Там он столкнулся со всевозможными трудностями. Медичи хотели использовать карьеры Пьетра Санта, которые недавно были куплены Флоренцией, вместо карьеров Каррары, а Микеланджело, поскольку он встал на сторону каррарцев, оказался подозреваемым кардиналом Джулио де Медичи в том, что был куплен ими; и поскольку в конце концов он был вынужден подчиниться строгим приказам папы, его преследовали жители Каррары, которые договорились с генуэзскими лодочниками в Пизе, чтобы он не мог найти баржу для перевозки мрамора. Ему пришлось проложить дорогу длиной в несколько миль через горы с помощью кирки и лопаты. Недоброжелательность жителей Пьетра-Санта и глупость рабочих, которые не понимали своей работы, так расстроили его, что он заболел в Серавецце от переутомления и беспокойства. Он чувствовал, что его энергия, здоровье и идеи растрачиваются в этой жизни инженера и

подрядчика. Он умирал от нетерпения начать работу над фасадом собора Святого Петра (), но блоки мрамора не доходили до Флоренции, потому что баржи останавливались или река Арно пересыхала. Наконец они прибыли, и мрамор был разгружен, но вместо того, чтобы приступить к работе, Микеланджело вернулся в Серавеццу и Пьетра-Санта. Он был упорно настроен не начинать работу, пока не соберет во Флоренции, как он делал раньше в Риме для гробницы Юлия II, весь необходимый для всего предприятия материал, настоящую гору мрамора. Он все откладывал момент начала работы. Не было ли правдой — хотя он не признавал этого даже перед самим собой — что он на самом деле боялся великого архитектурного предприятия, в которое он неосторожно ввязался и для которого у него было так мало подготовки? Как, в самом деле, он мог освоить это новое искусство, которое у него не было возможности практиковать? Не обещал ли он слишком много и не чувствовал ли себя в тупике, из которого нет выхода, где он больше не смел ни продвигаться вперед, ни отступить?

Все его усилия были безуспешны, даже те, которые касались транспортировки мрамора. Его обманули рабочие, и четыре из шести монолитных колонн, отправленных во Флоренцию, были разбиты по дороге, одна из них — в самой Флоренции. Наконец папа и кардинал Медичи потеряли терпение из-за бесполезной потери столь драгоценного времени в болотах и карьерах Пьетра-Санта, и 10 марта 1520 года папа издал указ, полностью освобождающий Микеланджело от соглашения 1518 года о фасаде церкви Сан-Лоренцо и от всех обязательств, связанных с ним. Микеланджело узнал об этом только по прибытию в Серавеццу бригады рабочих, посланных кардиналом Джулио, чтобы занять его место. Он был жестоко ранен.

«Я не завидую кардиналу, — говорит он, — трем годам, которые я потерял здесь. Я не виню его, потому что я измотан этой работой для Сан-Лоренцо. Я не виню его за то, что он нанес мне большую обиду, заказав мне эту работу, а затем отняв ее у меня — я даже не знаю, по какой причине. Я не считаю его виновным во всем, что я потратил, а это составляет следующее: папа Лев забирает карьер с уже вырубленными блоками; я оставил деньги, которые у меня были — 500 дукатов — и получил свободу».

Он не мог возлагать ответственность на своих покровителей. Он хорошо знал, что это была его собственная вина, и это было его худшим наказанием. Джастини сказал, и не без оснований, что он совершил грех против Святого Духа, потратив столько лет впустую на такую неважную работу. Чего он достиг с 1515 по 1520 год в расцвете своих сил? Планы, которые он никогда не смог осуществить, планы фасада Сан—Лоренцо, планы гробницы Юлия II, планы гробницы Данте, останки которого флорентийские академики хотели перевезти из Равенны в его собственную страну^[37] — ибо в октябре 1519 года, среди самых тяжелых из своих трудностей, он, не колеблясь, предложил свои услуги Льву X, чтобы "воздвигнуть божественному поэту памятник, достойный его".

Среди всех этих мечтаний была реализована одна—единственная работа: "Христос Минервы", и это самая холодная и скучная вещь, которую он когда-либо делал, - работа Микеланджело (и это почти невероятно), банальная и не вдохновляющая. Ее даже вряд ли можно назвать его работой, поскольку он не закончил ее сам, а передал на попечение своего помощника Пьетро Урбано, бездарного и неизлечимо ленивого растяпы, который, когда ему было приказано сопровождать статую в Рим и закончить ее, испортил ее своей неловкостью и оставил там безнадежно испорченной.^[38]



ЭРИТРЕЙСКАЯ СИВИЛЛА

потолок Сикстинской капеллы (1508-1512).

Кардинал Джулио де Медичи, когда он вытащил Микеланджело из этого безнадёжного предприятия, решил направить его гений в новое русло, в котором он мог бы направлять его более внимательно. Он доверил ему строительство новой ризницы Святого Лоренцо и гробниц Медичи. В ноябре 1520 года Микеланджело представил ему чертёж, который получил его одобрение. Этот первоначальный план предусматривал строительство четырёх гробниц: гробниц Лоренцо Великолепного, его брата Джулиано, его сына Джулиано, герцога Немурского, и его внука Лоренцо, герцога Урбинского. Работа была начата до апреля 1521 года, но активно продвигалась только после выдвижения 19 ноября 1522 года кардинала Джулио Медичи на папский престол под именем Климента VII.^[39]

В мае 1524 года Климент VII принял идею, предложенную ему льстивым Сальвиати, добавить к четырём саркофагам уже запланированные гробницы для Льва X и для него самого и отвести им почётное место. В июне Микеланджело прислал ему новый план, а также чертежи Библиотеки Святого Лоренцо, строительство которой также было поручено ему.

Климент VII хотел монополизировать услуги Микеланджело и в январе 1524 года предложил ему вступить в орден францисканцев, чтобы получить пособие. Микеланджело отказался это сделать, но папа решил, тем не менее, назначить ему ежемесячную пенсию в три раза больше суммы, о которой он просил^[40] и дом по соседству с Сан-Лоренцо. Казалось, все шло хорошо, и работа над часовней продвигалась, когда Микеланджело внезапно покинул подаренный ему дом и отказался принимать пенсию Климента VII. Он переживал очередной кризис уныния и сомнений.

Наследники Юлиа II не могли простить ему того, что он отказался от работы, за которую взялся. Они обвинили его в неверности и пригрозили ему судом. Он был в ужасе от мысли о судебном процессе, ибо совесть подсказывала ему, что его противники были правы, и его мучила мысль о том, что он не сдержал своего слова. Он чувствовал, что не может принять деньги Климента VII до тех пор, пока тот еще не вернул деньги Юлиа II или не выполнил свои обещания. Но как бы он ни боролся, у него не хватило сил освободиться от уз, связывавших его с папой, и необходимость вынудила его получать пенсию, от которой он отказался. Он продолжал протестовать, пока работал. К концу октября 1525 года он вычеркнул всего четыре фигуры - аллегии времен года. Он всегда думал о памятнике Юлиу II и попытался упростить свой план, заменив его гробницей, пристроенной у стены, наподобие гробниц Пия II и Пия III в соборе Святого Петра. Он чувствовал, что сможет закончить фигуры в установленный срок, а затем передать папе Клименту все остальные свои полномочия: "и, по правде говоря, они слабы, потому что я стар и не должен испытывать всех этих забот, потому что они сильно влияют на меня. Вы не можете работать, пока ваши руки делают одно, а голова - другое, особенно в скульптуре".^[41]

Временами казалось, что Климент VII тронут бедами Микеланджело и проявляет нежный интерес к нему и его творчеству. 23 декабря 1525 года он отправил ему письмо, в котором писал:

"Вы знаете, что папы живут недолго, и мы не могли бы желать более страстно, чем сейчас, увидеть часовню с могилами нашей семьи и узнать, что она закончена, а также Библиотеку. Мы рекомендуем их оба для вашего усердия. Тем не менее, мы стараемся сохранять спасительное терпение и молим Бога, чтобы Он вдохновил вас выполнять все эти работы одновременно. Не бойтесь, что у вас когда-нибудь будет недостаток в работе или вознаграждении, пока мы живы. Идите дальше с Богом и нашим благословением".

Но неизлечимое легкомыслие Медичи снова взяло верх, и вместо того, чтобы освободить Микеланджело от части его работы, он возложил на него новое бремя: Цибориум для Святого Лоренцо и нелепого Колосса, которого предлагалось установить за пределами садов Медичи, фантастические планы которого отняли у Микеланджело много времени.^[42]

Печально видеть, что этот бедный великий человек так усердно пытается понять абсурдные прихоти своих Меценатов, что в конце концов почти начинает интересоваться ими.

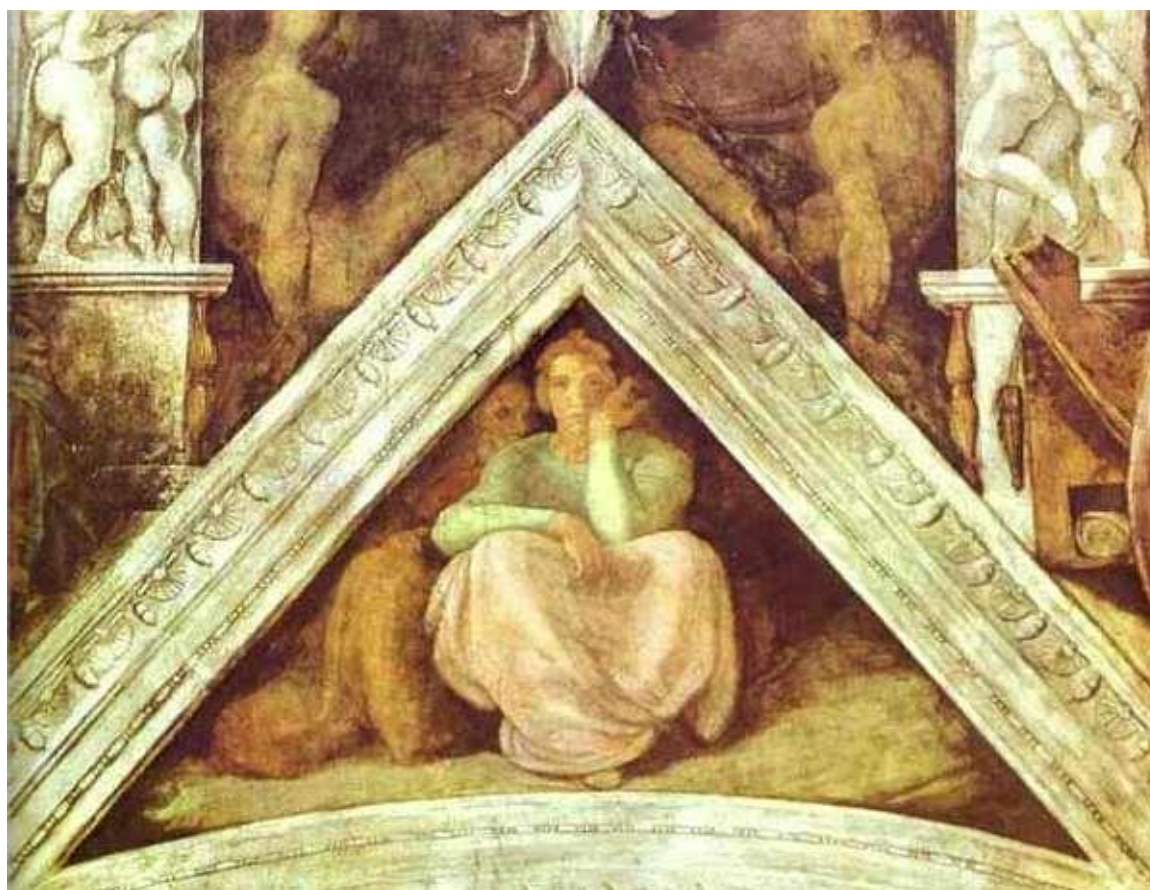
"Я думал о Колоссе, - пишет он Фаттуччи осенью 1525 года. - Я действительно много думал о нем. Мне кажется, что его было бы неуместно разместить за пределами садов Медичи, потому что он занимал бы слишком много места на улице. Лучшим местом, я думаю, было бы то, где находится парикмахерская. Там это не так сильно мешало бы. Что касается расходов на экспроприацию, я думаю, чтобы уменьшить их, мы могли бы сделать фигуру сидящей, а поскольку она могла бы быть полый, лавку можно было бы разместить внутри, чтобы не терять арендную плату. Мне кажется хорошей идеей вложить в руку Колосса рог изобилия, который мог бы быть полым и служить дымоходом. Думаю, можно было бы использовать и голову, потому что птицевод, мой очень хороший друг, живущий на площади, сказал мне по секрету, что из нее получилась бы замечательная голубятня. У меня есть другая и еще лучшая идея — но в таком случае статую нужно сделать намного больше, что не было бы невозможным, поскольку башни сделаны из камня, — а именно: голова должна служить колокольной Сан-Лоренцо, которой сейчас нет. Расположив колокол так, чтобы звук исходил изо рта, можно было бы подумать, что великан вызывает о пощаде, особенно по праздникам, когда пользуются большими колоколами".

У Микеланджело были постоянные неприятности со своими рабочими, и к этим тревогам и мукам совести добавились домашние трудности, которые никогда не переставали отравлять его жизнь. В период создания сикстинских фресок больше всего проблем ему доставляли отношения с братьями, потому что они пытались использовать его, и ему приходилось внимательно следить за

ними. Затем появился его отец, которого он обожал почти с религиозным благоговением и который, несомненно, любил его, но который, такой же раздражительный, как и он сам, сварливый и подозрительный, затевал несправедливые ссоры и распространял о нем гнусную клевету.

Несмотря на все эти трудности, работа вообще не продвигалась. В письме от июня 1526 года говорится, что была начата одна статуя капитана, а также четыре аллегии и Мадонна, но на самом деле ни одна из них не была готова в 1527 году. Что касается Библиотеки и Капеллы Медичи, то они едва ли были начаты.

В этот момент во Флоренции вспыхнула революция (апрель 1527 г.).



ДЖЕССИ

фигура из серии "Предки Христа".

Потолок Сикстинской капеллы (1508-1512).

До тех пор Микеланджело проявлял в политике ту же нерешительность, от которой он так сильно страдал в своих собственных делах и даже в своем искусстве. Ему так и не удалось примирить свою любовь к свободе со своими обязательствами перед Медичи. Следует признать, что этот жестокий гений всегда был робок в действиях; он никогда не подвергался какому-либо риску, борясь с силами этого мира по политическим или религиозным мотивам. Он боялся скомпрометировать себя. Он боялся всего. Он всегда боялся. Если, несмотря на свою природную робость, он позволил втянуть себя во Флорентийскую революцию 1527 года, им, должно быть, двигало глубокое отчаяние и вера в то, что его жизнь практически потеряна. Эта крайность страдания вывела на поверхность и привела в действие его фундаментальные убеждения.

Его робкая, склонная к самоанализу душа втайне была пламенным республиканцем. Мы можем видеть это в ожесточенных дискуссиях, которые он вел в 1545 году с близкими друзьями, Луиджи дель Риччо, Антонио Петрео и Донато Джаннотти, который упомянул о них в своих "Диалогах по "Божественной комедии" Данте." В этих выступлениях он с энтузиазмом защищает тиранубийство.

Он оказался в первых рядах флорентийских революционеров в те дни национального и республиканского возрождения, которые во Флоренции последовали за известиями о взятии Рима империалистами (6 мая 1527 г.) и изгнании Ипполито и Алессандро Медичи (17 мая). Сначала казалось, что Республика давала ему только художественные заказы. Ему было приказано вырезать из мраморной глыбы колоссальную группу из двух фигур в качестве дополнения к "Давиду". Он подчинился и начал рисовать Геркулеса и Какуса;^[43] затем изменил свой план и сделал набросок Самсона, убивающего филистимлян. Но ситуация стала трагической, и его призвали к более неотложным задачам. В октябре 1528 года в Сан-Миниато он принял участие в совете под председательством гонфалоньера Никколо Каппони, на котором обсуждался вопрос об укреплении города. Флоренция вызвала архитектора Себастьяно Серлио и инженера Пьерфранческо д'Эрбино и отправила Франческо да Сан-Галло и Амадио д'Альберто осмотреть укрепления Прато, Пистойи, Пизы и Ливорно. Микеланджело, в свою очередь, был избран 10 января 1529 года в *коллегии Нове-ди-Милиция* для руководства оборонительными работами. 6 апреля он был назначен на один год *генеральным губернатором* и *прокурором* укреплений Флоренции, и ему выплачивалось жалованье в размере одного золотого дуката в день.^[44] Он понял, что важным пунктом обороны был Сан-Миниато, поскольку, "если враг овладеет этим холмом, он станет хозяином города". Поэтому он решил укрепить эту позицию бастионами, но столкнулся с недоброжелательством гонфалоньера Каппони, который пытался отослать его из Флоренции с различными поручениями.

В июне 1529 года ему было приказано осмотреть Пизанскую цитадель и укрепления Ареццо и Ливорно. В июле и августе его отправили в Феррару, чтобы осмотреть тамошние знаменитые оборонительные сооружения и проконсультироваться с герцогом, большим специалистом по фортификациям. Герцог принял его с большим почетом и сам провел по укреплениям, показал ему свою коллекцию произведений искусства и попросил одну из своих работ.^[45] Но Микеланджело подозревал Каппони и партию Медичи в том, что они воспользовались его отсутствием, чтобы отложить укрепление города, и его подозрения подтвердились из-за запущенного состояния, в котором он нашел работу по возвращении. Чтобы воспрепятствовать этим интригам, он обосновался в Сан-Миниато и больше оттуда не выходил. Его беспокойный дух ощущал малейшее дуновение слухов об измене, которые, как всегда, циркулировали в осажденном городе и которые, к несчастью, как показало будущее, были слишком хорошо обоснованы.

Каппони, находившийся под подозрением, был заменен на посту гонфалоньера Франческо Кардуччи, но ненадежный Малатеста Бальони, который позже должен был сдать город, был назначен *кондотьером* и генерал-губернатором флорентийских войск. Микеланджело предвидел его измену и поделился своими подозрениями с Кардуччи. Малатеста не преминул услышать об этом доносе. Он был всемогущ во Флоренции как генералиссимус, и поскольку человек его типа не останавливался ни перед чем, когда речь шла о мести или устранении опасного противника, Микеланджело считал себя погибшим. "Однако я решил без страха дожидаться окончания войны", - пишет он Баттисте делла Палла 25 сентября 1529 года. "Но во вторник утром, двадцать первого сентября, некий человек подошел ко мне возле ворот Сан-Никколо, где я был на бастионах, и прошептал мне на ухо, что, если я хочу спасти свою жизнь, я не должен больше оставаться во Флоренции. Он проводил меня до моего дома, привел лошадей и не покидал меня до тех пор, пока не вывез за пределы Флоренции".

Варчи, уточняя детали, называет имя советника Ринальдо Корсини^[46] и добавляет, что Микеланджело зашил двенадцать тысяч золотых флоринов в три стеганные рубашки и что ему не без труда удалось бежать из Флоренции с Ринальдо и его учеником Антонио Мини через ворота Правосудия, которые охранялись меньше всего. Это было утром 21 сентября. Он проехал через Феррару, не останавливаясь там, и прибыл в Венецию 25 сентября. Синьория немедленно послала двух джентльменов сделать для него все, что ему может понадобиться (доказательство славы,

которой он уже пользовался по всей Италии). Микеланджело, однако, отказался от всего и удалился в Джудекку. Он подумывал о поездке во Францию и рассказал об этом намерении Баттисте делла Палла, агенту Франциска I в Италии по закупке произведений искусства. Лазарь де Баиф, посол Франции в Венеции, узнал об этом и немедленно написал Франциску I и коннетаблю де Монморанси, призывая их воспользоваться этим шансом, чтобы обезопасить Микеланджело. Король сразу же предложил Микеланджело пенсию и дом, но к тому времени, когда письмо прибыло в Венецию, он уже вернулся во Флоренцию.

Его бегство вызвало там большую сенсацию. 30 сентября синьория постановила, что все дезертировавшие должны быть объявлены мятежниками и изгнаны, если они не вернуться к 7 октября. В назначенный день Микеланджело не вернулся. Указом беглецы были объявлены мятежниками, а их имущество конфисковано, но имени Микеланджело в списке не было. Ему дали еще один шанс. Несколько дней спустя флорентийский посланник в Ферраре Галеотто Гиньи сообщил синьории, что Микеланджело узнал об указе слишком поздно и что он готов вернуться, если его помилуют. Синьория пообещала простить его и распорядилась, чтобы камернерз Бастиано ди Франческо прислал ему в Венецию охранную грамоту, которая в то же время принесла ему письма от десяти его друзей, умолявших его вернуться во Флоренцию. У него было время поразмыслить над тем, что он натворил, и ему стало стыдно за свою жалкую панику. Он вернулся во Флоренцию 20 ноября 1529 года, а 23-го синьория отменила указ об изгнании, но Большой совет был закрыт для него на три года. Согласно письму Себастьяно дель Пьомбо, Микеланджело также должен был выплатить городу штраф в размере полутора тысяч дукатов.



ДЕКОРАТИВНЫЙ ФИГУРНЫЙ
потолок Сикстинской капеллы (1508-1512).

С этого времени он храбро выполнял свой долг. Он снова занял свое место в Сан-Миниато, который враг бомбардировал в течение месяца. Он заново укрепил холм, и говорят, что он спас колокольню, накрыв ее тюками шерсти и матрасами, подвешенными на веревках. Последним свидетельством его деятельности во время осады является записка от 22 февраля 1530 года, в которой показано, как он взбирается на купол собора, несомненно, чтобы понаблюдать за передвижениями врага или проверить состояние самого купола, пострадавшего от бомбардировки.

Несчастье, которое он предвидел, произошло 2 августа 1530 года, когда Малатеста Бальони стал предателем. 12-го Флоренция капитулировала, и император передал город представителю папы римского Баччо Вало́ри. Затем начались казни. В течение первых нескольких дней ничто не сдерживало мести завоевателей, и некоторые из лучших друзей Микеланджело оказались среди жертв. Говорят, Микеланджело спрятался в башне Святого Никколо Олтарно. У него были особые основания для опасений, поскольку распространился слух о том, что он хотел снести дворец Медичи. "Когда гнев Климента VII утих, - говорит Кондиви, - он написал во Флоренцию, что Микеланджело следует разыскать. Он добавил, что если его найдут и он захочет продолжать работать над гробницами Медичи, к нему следует относиться со всем уважением, которого он заслуживает: "Микеланджело вышел из своего укрытия и в сентябре или октябре 1530 года снова взялся за свою работу во славу тех, против кого он сражался.

Он сотворил не славу Медичи, а свое собственное горе и гнев. Здесь произошло то же самое, что и с гробницей Юлия II. У Микеланджело не хватило сил отказаться от недостойной его задачи: его гений был героическим, его воля - совсем не такой. Он принял заказ, он даже обрисовал в общих чертах программу, подхалимское жеманство которой вызывает чувство грусти и жалости к унижению столь великого человека, вынужденного лгать. Записка, написанная его рукой в Доме Буонарроти, объясняет один из памятников следующим образом.

"День и ночь разговаривайте друг с другом и говорите: в нашем стремительном бегстве мы убили герцога Джулиано. Поэтому справедливо, что он должен отомстить за себя. Его месть теперь, когда мы убили его, состоит в том, чтобы отнять у нас свет; закрыв ему глаза, он закрыл и наши, которые больше не будут освещать землю. Что бы он сделал с нами, если бы остался жив?

Не является ли эта безвкусная интерпретация завесой благоразумия, которой он окутал свой мятежный дух? Много ли этого на самом деле осталось в работе? Кто может найти это там? Кто думает только о Медичи перед этим трагическим выражением одинокой и отчаявшейся души? Пылающий и могучий дух Сикстинской Капеллы снова дышит, и строгие формы выступают из тени. И все же здесь все печальнее; царит похоронная тишина. Это больше не трагическая борьба Сына Человеческого. Это пустота, которая давит на этих гигантов, которые стонут и жалуются, и на этих двух мрачных, задумчивых героев. Великолепное несовершенство некоторых из этих колоссальных фигур, с которых скульптор лишь сорвал своим резцом часть покрывающего их

мраморного покрова, еще больше усиливает впечатление таинственного ужаса, выражаемого этими классическими божествами, наполовину освободившимися от хаоса и вскоре истощившими себя в тщетной борьбе с силами разрушения. Экшн, смилившийся и бессильный, отворачивает голову в сторону. У его ног Дэй, в яростном презрении ко всему сущему, на мгновение оглядывается через плечо, его лицо окутано облаками. Он отворачивается от жизни и погружается в страстную изоляцию. Ночь, охваченная свинцовым сном и сгорающая от лихорадки, погружается в гущу удушающего кошмара, как камень в пропасть.

Мысль, разгадывающая саму себя, склоняет к могиле свое суровое лицо, омытое тенью, и обдумывает череду своих дней. Рассвет, такой прекрасный и чистый, разбуженный против своей воли, уставший от жизни и измученный, шевелится в смертельной боли; Сумерки, нахмурив брови, горькие и разочарованные, вспоминают прошлое без сожаления. Скорбная и покорная Девственница взирает на эту мелодию отрицания, в то время как измученный голодом Бог-младенец в гневе грызет ее грудь.^[47]

Именно в этой вспышке отчаяния Микеланджело утопил свой стыд за возведение этого памятника рабству.^[48] Он заболел от перевозбуждения, и Климент VII тщетно пытался его успокоить. Он посылал ему нежные послания через своего секретаря Пьера Паоло Марцо, призывая его не перенапрягаться, работать разумно и на досуге, время от времени совершать прогулки и "не доводить себя до состояния тяжелой работы". Осенью 1534 года его жизнь была в опасности. 29 сентября Джованни Баттиста ди Паоло Мини писал Валори: "Микеланджело изможден. Я говорил об этом с Буджардино и Антонио Мини; мы согласились, что ему осталось недолго жить, если кто-нибудь не присмотрит за ним".

Климент VII был встревожен и 21 ноября 1531 года специальным письмом запретил Микеланджело под страхом отлучения от церкви "работать каким бы то ни было образом, за исключением гробницы Юлия II и предприятия, которое мы доверили тебе (также как и лабораторные дебаты в погребении и *opera nostra quam tibi comisimus*), чтобы ты мог по-прежнему приносить славу Риму, своей семье и самому себе".

Он защищал Микеланджело от назойливости тех, кто приходил просить милостыню о произведениях искусства, и по-отечески отчитывал его за то, что он принимал эти заказы. "Когда кто-нибудь попросит у вас картину, - сказал он, - вы должны прикрепить кисть к ноге, сделать четыре мазка и сказать: "Картина готова". Он пообещал также уладить трудности Микеланджело с наследниками Юлия II.

29 апреля 1532 года при его посредничестве был заключен четвертый контракт между представителем наследника Юлия II, герцогом Урбино, Франческо Марией делла Ровере и Микеланджело. Микеланджело пообещал изготовить новую модель гробницы, доставить шесть статуй, уже начатых и все еще незаконченных, а также все остальное, что было готово; завершить ее в течение трех лет в Сан-Пьетро в Винкули и оплатить все расходы, а также две тысячи дукатов в качестве компенсации за суммы, которые он уже получил. Папа разрешил ему ежегодно приезжать на два месяца в Рим для этой работы. Микеланджело соглашался на крах величайшего предприятия своей жизни, и, кроме того, ему приходилось платить так много, что он был вынужден продавать дома и товары.

Как и планы Юлия II, планы Медичи рухнули. Климент VII умер 28 сентября 1538 года. Микеланджело в то время был вдали от Флоренции и никогда туда не возвращался. Герцог Алессандро Медичи ненавидел его, и только страх перед папой помешал тирану убить его. Поэтому Микеланджело покинул Флоренцию (где в январе 1534 года умер его брат Буонаррото) сразу после того, как в июне того же года потерял своего отца, Лодовико. Ничто больше не связывало его с его собственной страной, и он никогда больше ее не увидит.



ДЕКОРАТИВНЫЙ ФИГУРНЫЙ
потолок Сикстинской капеллы (1508-1512).

На этом капелла Медичи закончилась. Она так и не была достроена.^[49] То, что мы знаем об этом сегодня, является лишь очень отдаленным намеком на то, что ему снилось. От архитектурного убранства почти не осталось безжизненного скелета. Микеланджело изготовил (частично) только семь статуй — Лоренцо да Урбино, Джулиано де Немур, четыре аллегорические фигуры и Мадонну — и едва приступил к некоторым другим, которые были запланированы; он поручил Раффаэло да Монтелупо и Джованни Монторсоли фигуры С. Космо и С. Дамьена для гробницы Лоренцо Великолепного, а Триболо - фигуры для гробницы Джулиано, брата Лоренцо, которые должны были изображать Землю, увенчанную кипарисом, со склоненной головой, плачущую, и Небеса с воздетыми руками. , сияющий от радости. Когда эти статуи были готовы к установке, никто не знал, куда их девать. В 1562 году Вазари тщетно расспрашивал Микеланджело, какие статуи он предназначал для пустых ниш рядом с капитанами, над дверями и в павильонах по углам и "какого рода роспись он планировал для стен". Очевидно, часовня Медичи, такая голая и холодная сегодня, должна была быть полностью украшена живописью и скульптурой, о которых мы не можем составить никакого представления.

Почти то же самое можно сказать и о Лаврентьевской библиотеке. Микеланджело никогда не проявлял к этому никакого интереса, за исключением 1525-1526 годов, когда папа хотел, чтобы он писал об этом почти каждую неделю. Когда он покидал Флоренцию, он только завершил строительство вестибюля и потолка главного здания. Строительство лестницы еще не начиналось. Когда великий герцог Космо пожелал, чтобы его закончил Триболо в 1558 году, модели Микеланджело найти не удалось. Вазари умолял его рассказать, в чем заключался его план, и Микеланджело ответил, что охотно рассказал бы ему, если бы мог вспомнить это, но у него было лишь смутное представление, словно во сне, о некой лестнице, но он не думал, что это может быть та лестница, которую он запланировал, потому что это было абсурдно.^[50]

Он настолько полностью отказался от всех этих начинаний, что стер их из своей памяти, или, скорее, его память исчезла вместе с ними.

"Память и разум ушли вперед, - писал он, - чтобы ждать меня в другом мире".

ГЛАВА IV

VITTORIA COLONNA (1535-1547)

МИКЕЛАНДЖЕЛО, измученный и обескураженный, определенно вернулся в Рим 23 сентября 1534 года и оставался там до самой своей смерти. Он был в состоянии сильного душевного волнения, его сердце жаждало любви. Это был период странных, неистовых и мистических страстей к таким красивым молодым людям, как Герардо Перини, Фебо ди Поджо и, самый любимый из всех и

самый достойный этого, Томмазо деи Кавальери. Эти привязанности, о которых большинство историков предпочли умолчать, были почти религиозным бредом любви к божественности красоты и занимают важное место в творчестве Микеланджело. Именно им он обязан вдохновением в большинстве своих стихотворений о любви. Долгое время об этом либо не знали, либо предпринимались глупые и неудачные попытки скрыть это. Даже в 1623 году внучатый племянник Микеланджело в своем первом издании "Инея" не осмелился опубликовать стихи Томмазо деи Кавальери под их настоящими названиями, но посвятил их женщине. Эта ошибка сохранялась до тех пор, пока Чезаре Гуасти в своем издании 1863 года не восстановил точный текст, но, тем не менее, не осмелился признать, что Томмазо деи Кавальери был реальным человеком, и заставил себя поверить, что Виттория Колонна скрывалась под вымышленным именем. Мезьер в своей книге "История и жизнь Мишеланжа", опубликованной в 1876 году, повторил ту же ошибку, которая была окончательно разоблачена и исправлена Шеффлером и Саймондсом только в 1878 году.

Томмазо деи Кавальери, по словам Вазари и Варчи, был "молодым римским джентльменом, преданным искусству и обладавшим несравненной личной красотой", с которым Микеланджело познакомился осенью 1532 года. Именно в 1533-1534 годах эта дружба достигла своего апогея и вдохновила его на самые пылкие стихи и письма. Кавальери оставался верным другом Микеланджело до самого его последнего часа, при котором он действительно присутствовал. Он использовал эту дружбу только на благо своего друга. Он не только преданно заботился о старике в последние годы его жизни, но и следил за исполнением его желаний при жизни и после его смерти. Именно он убедил его завершить деревянную модель купола собора Святого Петра и сохранил его планы строительства Капитолия. Их имена всегда ассоциировались бы с ним, даже если бы его красота не вдохновила Микеланджело на некоторые из самых совершенных сонетов. [\[51\]](#)

Однако всем этим привязанностям суждено было затмиться его дружбой с Витторией Колонна. Она была дочерью Фабрицио Колонны, сеньора Палиано, принца Тальякоццо, и Агнессы ди Монтефельтро, дочери великого Федерико, герцога Урбино. Она вышла замуж за Ферранте Франческо д'Авалоса, маркиза ди Пескара, победителя Павии, который плохо обращался с ней, но которого она любила. Овдовев с 1525 года, она обратилась за утешением к религии и поэзии. Ее сонеты, в которых она воспевала свою идеализированную любовь, были хорошо известны по всей Италии с 1530 года и снискали ей уникальную среди женщин того времени славу. Она была другом всех великих поэтов и писателей: Бембо, Кастильоне, который доверил ей рукопись своего "Кортегиано", Ариосто, который прославил ее в своем "Орландо", Поля Жюва, Бернардо Тассо и Людовико Дольче. Но после 1534 года религия поглотила ее, и она увлеклась движением за реформу и возрождение католической церкви. Хотя она была другом всех мужчин, олицетворявших в Италии дух религиозной свободы, кардинала Контарини и кардинала Поля, Гиберти, Садоле, Бернадино Очино, Пьетро Карнесекки, и поддерживала связь с Рене Феррарской и Маргаритой Наваррской, все же она не могла, как многие ее друзья, порвать с римской церковью, и позже она пожертвовала своими симпатиями ради своей веры.

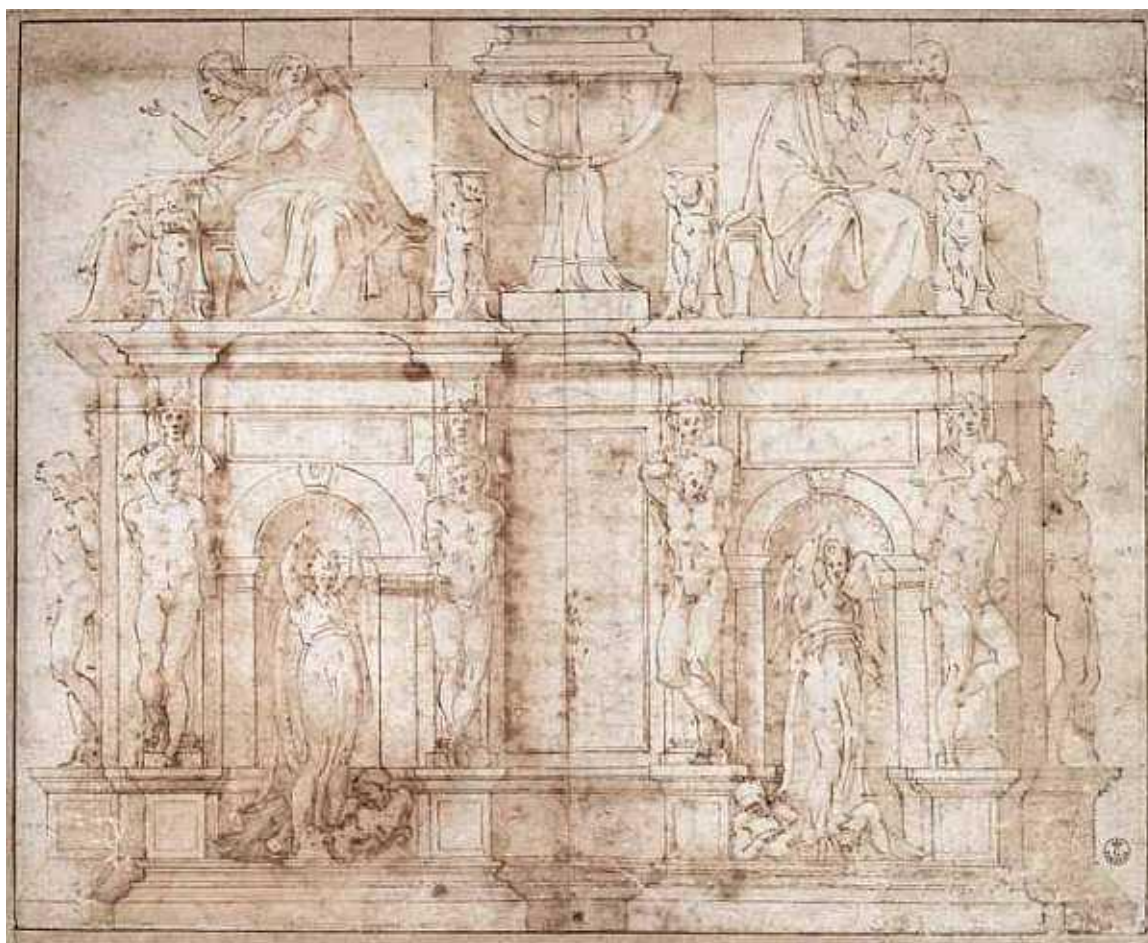
Микеланджело познакомился с ней примерно в 1535 году, но по-настоящему их дружба началась только в конце 1538 года. Ей было тогда сорок шесть лет, а ему шестьдесят три.

Это была серьезная и преданная дружба. Они встречались по воскресеньям в церкви Святого Сильвестро в Монте-Кавалло, и там у них происходили те благородные беседы, которые португальский художник Франциск Голландский сохранил для нас в своих четырех "Диалогах о культуре", которые происходили в Риме в 1538-1539 годах и были написаны в 1548 году.

Затем Виттория, движимая своими религиозными сомнениями, покинула Рим в 1541 году, чтобы удалиться сначала в Орвието, в монастырь Святого Паоло, а затем в Витербо, в монастырь Святой

Катерины, к кардиналу Поулу, своему другу и духовному наставнику. Время от времени она возвращалась в Рим, чтобы повидаться с Микеланджело, и писала ему. У нас есть лишь очень немногие из этих писем, которые Микеланджело свято сохранил. Они ласковы, но холодны, и мы чувствуем, что она была гораздо более отстранена от него, чем он от нее. Он часто жалуется, что она ему не отвечает. Она написала ему:

"Великолепный мессер Микеланджело, я не ответил раньше на ваше письмо, потому что это был, можно сказать, ответ на мое последнее; ибо я подумал, что если бы мы с вами продолжали писать без перерыва, согласно моему долгу и вашей вежливости, мне пришлось бы пренебречь здешней часовней Святой Екатерины и отсутствовать в назначенные часы в обществе моих сестер, в то время как вам пришлось бы покинуть часовню Святого Павла и отсутствовать с утра до вечера в вашей милой обычной беседе с нарисованными формами, которые с их естественным акцентом вам ничего не говорят. менее ясно, чем говорят со мной окружающие меня живые люди. Таким образом, мы оба не справимся со своим долгом, я - по отношению к невестам, ты - к наместнику Христа. По этим причинам, поскольку я полностью уверен в нашей непоколебимой дружбе и привязанности, связанных узами христианской доброты, я не считаю необходимым получать доказательства вашей доброй воли в письмах, написав от моей стороны, а скорее ожидать с хорошо подготовленным умом какого-нибудь существенного случая, чтобы послужить вам. Тем временем я обращаю свои молитвы к тому Господу, о котором ты говорил мне с таким пылким и смиренным сердцем, когда я покидал Рим, чтобы, когда я вернусь туда, я мог найти тебя с Его образом, обновленным и оживленным истинной верой в твоей душе, в такой же мере, в какой ты изобразил это с совершенным искусством в моем Самаритянине.^[52] Поверьте, я всегда остаюсь вашим и вашего Урбино".



Эскиз для

ГРОБНИЦЫ ЮЛИЯ II
Рисунок. Уффици, Флоренция.

Таким образом, она просто использовала свои силы, чтобы успокоить дух своего друга и побудить его к работе. Больше всего она вновь зажгла тот свет веры, который никогда не переставал гореть в его душе, хотя и был окутан ночью сомнений и отчаяния. Помимо "Самарянки у колодца", о которой говорится в письме Виттории, Микеланджело нарисовал для нее изображение схода с креста со словами Данте "Non vi si pensa, quaneo sangue costa" и трагическое распятие, на котором Иисус корчится, умоляя Небеса. Возможно, два замечательных рисунка "Воскресения" в Лувре и Британском музее относятся к тому же периоду.

Виттория, послав ему после 1539 года свой Sonetti Spirituali, также открыла перед его поэтическим гением другой путь к бессмертию.

С самого детства он сочинял стихи, движимый непреодолимой потребностью в самовыражении. Он покрывал свои рисунки, письма и разрозненные листы бумаги мыслями в стихах, которые брал снова и снова, исправлял и неустанно работал над ними. У нас есть лишь очень немногие из этих стихотворений его юности, поскольку многие из них он сжег в 1518 году вместе с некоторыми рисунками. Он не считал их ценными, пока не встретил банкира Луиджи дель Риччо и Донато Джаннотти, которые посоветовали ему опубликовать их коллекцию. Донато серьезно занялся этим вопросом примерно в 1545 году. Микеланджело сделал подборку из своих стихотворений, и его друзья переписали их. Но смерть Риччо в 1546 году и, возможно, также смерть Виттории в 1547 году отвлекла его от мыслей о мирской славе, и стихи оставались неопубликованными до самой его смерти. Тем не менее они переходили из рук в руки, и самые известные композиторы того времени Дж. Арчадельт, Бартоломмео Тромбончино, Костанцо Феста, Консилиум — итальянцы, французы и фламандцы — положили его мадригалы на музыку. Культурные люди восхищались ими, и Варчи, прочитав и прокомментировав один из этих сонетов в 1546 году перед Флорентийской академией, заявил, что в нем есть ясность классика и богатство мысли Данте.

Микеланджело на самом деле питался Данте. "Никто не понимал его лучше и не знал его произведения в совершенстве", - говорит Донато Джаннотти, который назначил его арбитром в своих диалогах о Данте в 1545 году.^[53]

Микеланджело посвятил Данте один из своих самых прекрасных сонетов, в котором он завидовал его изгнанию и его славе:

Fuss'io pur lui! c'a tal fortuna nato,

Per l'aspro esilio suo con la virtute

Dare' del mundo il più felice stato.^[54]

Он одинаково хорошо знал всех других классиков итальянской лирики - Кавальканти, Чино да Пистойю и Петрарку. Его стиль заимствован у них, но его мысль полностью его собственная.

"Вы говорите только словами, а он говорит делами", - писал Франческо Берни поэтам своего времени.

Tacete umquanco pallide viole

Et liquidi cristalli et fere snelli:

Et dice cose, e voi dite parole.^[55]

Верно, что это было достигнуто не без большой неясности мысли, которую отмечали даже его современники и которая для нас часто очень затрудняет их чтение.

"Он пишет то, что ему диктуют Феб, Эвтерпа и божественная ярость, а потом с трудом понимает написанное", - говорит Лодовико Мартелли.^[56]

Форма сонета стесняла его, и, что характерно, он любил эту форму из-за ее сложности. Ему всегда нравилось насиловать свой гений и заставлять себя страдать. Его поэзию часто сравнивали со скульптурой. Мы почти видим, как он, как в рассказе Мариетты,^[57] заставляет мраморную крошку разлетаться под его резцом или вырывает из блока своей мысли идею, которая преследует его, оставляя ее едва свободной от матрицы. Фрей в своем замечательном издании, которое является единственным точным изданием "Инея" Микеланджело, раскрывает героическую ярость, с которой он сочинял. Он берет только главный аккорд на своем инструменте, ничего больше — ни развития, ни вариаций. После того, как он выразил доминирующую эмоцию, ему больше нечего сказать, идея исчерпана. Большинство его стихотворений сохранились в виде заблокированных торсов.

Самые прекрасные из этих стихотворений были написаны под вдохновением Виттории Колонны и религиозных идей, которые она возродила в нем. Разлученные друг с другом, они обменялись сонетами; она послала ему сорок из Витербо^[58] и он ответил ей стихами.^[59]

В 1544 году Виттория вернулась в Рим, чтобы жить в монастыре Святой Анны, и оставалась там до своей смерти 25 февраля 1547 года. Ее смерть повергла Микеланджело в отчаяние. "Он долгое время оставался ошеломленным и лишенным рассудка", - говорит Кондиви. Но вера, которую она вернула ему, никогда больше не покидала его. Смерть его друга только усугубила это, и два странных и сильных сонета, прославляющих эту смерть,^[60] являются гимном торжествующей веры и любви.

Когда Микеланджело наконец покинул Флоренцию в 1534 году и поселился в Риме, он ожидал, что наконец-то будет свободен и сможет исполнить свой долг памяти Юлия II. Но как только был избран новый папа, он поспешил привязать Микеланджело к себе. Это был Пауло III Фарнезе, "холерик, амбициозный, дерзкий, полный ума и хитрости, напыщенный, один из последних великих пап эпохи Возрождения и тот, кто, возможно, больше всех сделал для украшения Рима, великий строитель среди пап шестнадцатого века".^[61]

Он вызвал Микеланджело, завалил его обещаниями и попросил поработать на него.

Микеланджело хотел отказаться, сославшись в качестве оправдания на свои старые контракты с наследниками Юлия II, но Павел III пришел в ярость и заявил, что разорвет все эти контракты и что Микеланджело должен работать на него, несмотря ни на что. Микеланджело подумывал о том, чтобы сбежать в Урбино или в Геную к своему другу, епископу Альмерии, но, как обычно, сдался, слишком слабый, чтобы сопротивляться. Папа, пришедший с десятью своими кардиналами посмотреть на статуи, уже готовые для памятника Юлию II, пришел от них в восторг, особенно от Моисея, о котором кардинал Мантуанский сказал, что "одной этой фигуры было бы достаточно, чтобы почтить память папы Юлия", и он был еще более полон решимости, чем раньше, приберечь Микеланджело исключительно для своих собственных планов.

1 сентября 1535 года он официальным письмом назначил его главным архитектором, скульптором и художником Апостольского дворца с пожизненным жалованьем в тысячу двести

золотых крон в год, из которых шестьсот были доходом (неопределенным и одновременно оспариваемым) от строительства платного моста на реке По близ Плацентии.^[62]

Еще с апреля 1535 года Микеланджело согласился работать над "Страшным судом". Идея завершить украшение Сикстинской капеллы этой фреской возникла у Климента VII, который уже говорил об этом с Микеланджело в 1533 году. В то время план также включал в себя Падение Люцифера^[63] на стене входа в Сикстинскую.

Первое, что нужно было сделать, это уничтожить фрески Перуджино, покрывавшие огромную стену под алтарем.^[64]

Это, конечно, не беспокоило Микеланджело, который презирал Перуджино и называл его "болваном". Он работал над "Страшным судом" с 1536 по 1541 год.^[65]

Работая над этим, вероятно, в 1539 году, он упал с эшафота и серьезно повредил себе ногу. Тем не менее, он выполнил свою огромную задачу к 25 декабря 1541 года, в день, когда публика была допущена к просмотру.

Ни одна из его работ не была оценена более по-разному. Прежде чем рассматривать ее вообще, мы должны вспомнить, что это была работа старика в возрасте от шестидесяти до шестидесяти шести лет. Жизненная сила, которой этот "ужасный" человек все еще обладал после жизни, полной изнурительных трудов и неприятностей, является, что бы мы ни думали об этой работе, чем-то сверхчеловеческим. Первое, что поражает нас на этой колоссальной фреске высотой в двадцать метров и шириной в десять, изобилующей сотнями фигур, - это порядок, разум и властная воля, контролируемая и почти холодная. Бесчисленные человеческие тела, толпа, которая поначалу вызывает чувство удушающего дискомфорта, собраны в дюжину групп, уравнивающих друг друга, и все они кружатся в головокружительном вихре справа налево вокруг Христа.

Если мы обратимся к самой драме, нас поразит впечатление грубой силы. Правит только сила. Души нет; ничего, кроме неразумной физической силы и ужаса перед ней. Выбран ужасный момент. Сквозь гром труб, которые ангелы трубят так, что они разрываются, геркулесовидный Христос проклиная.

"Теперь больше нет ни времени для жалости, ни места для прощения".^[66]

Перед этим неумолимым жестом, несущим вечную смерть, вся армия гигантских тел уклоняется и кланяется, подчиняясь одному чувству — страху; сокрушительному, ужасному страху, не поддающемуся никакой разумной мысли, страху ударов, подобному страху собаки под кнутом. Огромная энергия этих дрожащих спортсменов еще резче подчеркивает их крайнюю беспомощность. Мученики, чтобы напомнить Учителю о своих претензиях на Его милосердие, раболепно выставляют орудия своего мученичества. Святой Лаврентий прикрывается своей решеткой; святой Блез размахивает дыбой; Святой Варфоломей протягивает свою окровавленную кожу и заносит обнаженный нож с такой свирепостью, что кажется скорее живодером, чем сдирающим кожу. Дева отступает на задний план, чтобы не видеть. Авель прячется за Адамом, а одна из его сестер в ужасе бросается на колени к Еве и прячет лицо в объятиях матери. Вверху воеет буря. Тяжелый полет ангелов катится сквозь пространство кубарем, неся с преувеличенной и наигранной яростью колонну, крест и орудия Страсти. Внизу справа изображена жестокая схватка душ и ангелов врукопашную. Слева тела тяжело поднимаются из Чистилища, как надутые воздушные шары, поднятые солнцем. Внизу - чудовищная жатва земли, отдающей своих мертвецов; Ад, полный чудовищного ужаса страдания и еще более чудовищной радости от создания страдания. "Харон с глазами, подобными горящим углям, который бьет своими веслами". Обезумевшие проклятые, сбившиеся в кучу, как стадо овец, демоны, хватающие визжащие души,

которые в ужасе закрывают глаза и уши, падающие тела, которые обрушиваются, как свинцовые массы, и в крайнем правом углу Минос, злой и невозмутимый.

В таком произведении есть масса гнева, мести и ненависти, которые душат. Если бы оно не было очищено колоссальной и почти элементарной силой, оно было бы невыносимым.



Фигура РАБА

для гробницы Юлия II (1513-1516). Лувр.

Значит, именно этого с нетерпением ждут Пророки и Сивиллы, именно это предсказывает судорожная агония росписей на потолке. Этот неумолимый вывод из истории человечества полностью соответствовал сути христианской мысли, но выражение его было настолько дерзким и настолько лишенным всякого компромисса, что возмутило большинство христиан, с которыми Микеланджело, аристократ в своей вере и во всем своем духе, вообще не считался.

Не только Бьяджио да Чезена,^[67] Церемониймейстер Павла III, объявил картину "неподходящей" — "opera da stufe o'osterie" (произведение, годное только для бань или гостиницы), но и большинство католиков согласилось с этим мнением. Аретино забил тревогу. Могло показаться, что он не слишком хорош для этого, но он хотел отомстить Микеланджело, который не проявил к нему того уважения, которого Мастер-Певец умел добиваться даже от королей.^[68] Автор "Лицемера",^[69] прототип Тартюфа, также был моделью.

"Мессир, - писал он в ноябре 1545 года, - как крещеный человек, я стыжусь той вольности, которую вы позволили себе в выражении вашего представления о той цели, к которой направлены все устремления нашей истинной веры. Теперь взгляните, что этот Микеланджело, человек столь

поразительной известности и всеобщего восхищения, явил миру столько же нечестия и безбожия, сколько и совершенства живописи. Возможно ли, что вы, будучи божественным, не снисходите до общения с людьми, возможно ли, что вы сделали это в величайшем храме Божьем, над высочайшим алтарем Христа, в самой священной часовне в мире, где великие главы церкви, достопочтенные понтифики, наместники Христа, посредством католических церемоний и святых молитв исповедуют, созерцают и поклоняются Его телу и крови? В таком возвышенном изображении вы рисуете святых и ангелов, первых без всякой земной пристойности, а других лишенных всех небесных почестей. Вспомните язычников, которые, создавая статуи Дианы, одевали ее и даже заставляли обнаженную Венеру прикрывать руками те части тела, которые не следовало показывать, и посмотрите на христианина, который, ставя искусство выше веры, считает королевским зрелищем несоблюдение одинакового приличия по отношению к мученикам и девственницам, и показывает жесты настолько грубые, что даже уличные женщины закрыли бы глаза, чтобы не видеть их. Такой стиль уместен только в роскошном баньо, а не в часовне пресвятой богородицы. Не верить было бы меньшим преступлением, чем нападать таким образом на веру других. Превосходство этих нескромных чудес уже было наказано, поскольку они совершили чудо, уничтожив вашу славу. Поэтому восстановите свою честь, поместив языки пламени на срамные части тела проклятых и солнечные лучи на тела спасенных, или, что еще лучше, подражайте скромности флорентийцев, которые спрятали под золотыми листьями живот вашего прекрасного колоссального Давида, хотя тот стоял на общественной площади, а не в священном месте. Да простит тебя Бог. Я говорю это вам не из-за обиды на то, что не получил того, о чем я вас просил, хотя вы должны были прислать мне то, о чем договаривались, и вам следовало бы приложить к этому как можно больше усилий, поскольку таким образом вы положили бы конец слухам, которые гласят, что никто не может получить от вас ничего, кроме Герарди и Томаи.^[70] Но если сокровищ, которые оставил вам Юлий II, чтобы его останки поместили в памятник, высеченный вами, было недостаточно, чтобы заставить вас сдерживать свои обещания, чего я мог ожидать? В любом случае, это факт, что ваша неспособность погасить этот долг рассматривается как кража.... Но поскольку наши души больше нуждаются в вере, чем в реалистичности рисунка, пусть Бог вдохновит его Святейшество Павла III, как Он вдохновил блаженного Григория, который решил лишить Рим великолепных статуй идолов, а не вредить из-за них уважению, подобающему скромным изображениям святых! Наконец, подводя итог, если бы вы воспользовались в своем описании вселенной, бездны и рая тем великолепным и ужасным наброском, который я вам послал, моими инструкциями и знаниями, которые мир так высоко оценил во мне, я осмелюсь сказать, что никто бы об этом не пожалел".^[71]

К несчастью, это ядовитое письмо не было простым актом мести и шантажа. Оно было лицемерным отголоском многих искренних протестов. Флорентиец в 1549 году назвал Микеланджело "создателем этой мерзости, безупречной в искусстве, но не в вере", и добавил: "Все современные художники и скульпторы подражают этим лютеранским мерзостям."^[72] Даже в наименее важных церквях рисуют и вырезают только такие фигуры, которые рассчитаны на разрушение веры и набожности; но я надеюсь, что однажды Бог пошлет Своих святых, чтобы ниспровергнуть такое идолопоклонство ". Судебный процесс над Веронезе в определенной мере оправдывает эти обвинения. Представ перед инквизицией 18 июля 1573 года за непристойное Застолье в доме Симона, Веронезе не преминул последовать примеру Страшного суда.^[73] Это правда, что инквизиция благородно взялась за защиту Микеланджело от него самого.

"Разве вы не знаете, что при изображении Страшного суда, на котором мы не можем представить себе никакой одежды, не было никакой основы для рисования? Но что есть в этих фигурах такого, что не вдохновлено Святым Духом? Здесь нет ни шутов, ни собак, ни оружия, ни других насмешек...."

Но дух Рима был не столь возвышен; идеи Бьяджо и Аретино пробили себе дорогу. Ни европейская слава Микеланджело, ни его благосклонность пап, ни уважение, внушаемое благородством его жизни и его хорошо известной верой, не смогли защитить Страшный суд от рвения фанатиков. У Павла IV Караффы какое-то время была идея закрыть всю фреску целиком. По его приказу Даниэле да Вольтерра прикрыл наготу, оскорблявшую скромность Аретино (в 1559-1560 годах), и получил за это фамилию "Брагеттоне".

При Пии V в 1566 году Джироламо да Фано продолжил это святое дело. Этого было недостаточно, чтобы утолить гнев добрых людей, поскольку в 1596 году Климент VIII Альдобрандини снова захотел отменить Судебное решение. Ему помешал протест Академии Святого Луки.^[74] Действительно, до восемнадцатого века работы Микеланджело бесстыдно исправлялись, ретушировались и перекрашивались.^[75] Поэтому сегодня невозможно точно судить о первоначальном внешнем виде и особенно о цвете, гармония которого была возмутительно нарушена.^[76] Микеланджело невозмутимо наблюдал за увечьем своей работы. У него спросили его мнение, и он ответил без гнева и со спокойным презрением: "Скажите его Святейшеству, что это мелочь, которую можно легко привести в порядок. Пусть он займется приведением мира в порядок; переделать картину не составит большого труда".

Несмотря ни на что, Страшный суд был мировой школой. Мужчины съехались со всей Италии и из-за рубежа, чтобы присутствовать на его открытии 25 декабря 1541 года. Сонмы итальянских, французских, фламандских и немецких художников без передышки следовали друг за другом по Сикстинской капелле, ревностно копируя всю фреску, и слава Микеланджело, отнюдь не уменьшившись, как предсказывал Аретино, стала из-за этого колоссальной.

"Эта возвышенная картина, - пишет Вазари, - должна служить образцом в нашем искусстве. Божественное Провидение сделало этот подарок миру, чтобы показать, каким большим разумом оно могло бы наделить определенных мужчин, которых оно посылает на землю. Самый искушенный рисовальщик затрепещет, когда увидит эти смелые очертания и эти чудесные ракурсы. При виде этой небесной работы наши чувства парализуются, и мы спрашиваем себя, что будет с работами, которые были сделаны до этого, и с работами, которые будут сделаны после этого. Можно назвать себя счастливым, когда видишь это чудо искусства и гениальности. О счастливчик Павел III! Небеса позволили тебе быть покровителем этой славы. Твое имя будет вечно жить рядом с именем Буонарроти, чья слава наполняет вселенную".

Фреска Сикстинской церкви едва была закончена, когда ненасытный Павел III настоял на том, чтобы Микеланджело, несмотря на свой преклонный возраст, написал фрески капеллы Паулины. Приложив огромные усилия, он завершил обращение святого Павла и Распятие святого Петра, которые, начатые в 1542 году, пострадавшие после 1545 года от пожара, прерванные двумя тяжелыми болезнями в 1544 и 1546 годах, были окончательно завершены в 1549-1550 годах. "Он жаловался, - говорит Вазари, - что ему пришлось сильно пострадать при выполнении этих работ. Живопись, и особенно фрески, не подходят для старика". На самом деле ему было семьдесят пять лет. Сегодня обе фрески почти исчезли. Несмотря на преувеличение позы и злоупотребление виртуозностью, Микеланджело сохранил в них свою грубую энергию, и мы все еще можем видеть в них неистовую силу, которая борется во тьме.^[77]

За эту пятнадцатилетнюю работу старик потерял всякую надежду когда-либо закончить памятник Юлию II и с большим трудом помешал Павлу III забрать некоторые статуи для украшения часовни Паулины. 20 августа 1542 года ему пришлось подписать пятый и последний контракт с наследниками Юлия II. По этому соглашению он отказался на время от трех статуй, которые, должно быть, изображали Моисея и двух рабов.^[78] Затем он решил, что Рабы больше не подходят для гробницы, и начал две другие фигуры: Активную жизнь и Созерцательную.^[79]

Кроме того, Микеланджело согласился заплатить тысячу четыреста крон^[80] своему ученику Урбино и Рафаэлло да Монтелупо за завершение памятника, после чего он должен был навсегда освободиться от всех обязательств.

Но на этом его беды не закончились, потому что наследники Юлия II продолжали преследовать бедняка оскорбительными требованиями денег, которые они якобы уже выплатили ему. Микеланджело чуть не сошел с ума, как это было во времена Климента VII из-за капеллы Медичи, и напрасно Павел III приказывал ему не думать об этом, а полностью отдаться росписи капеллы Паулины.

Он ответил: "Ты рисуешь головой, а не руками. Кто не думает сам, тот позорит себя. Вот почему я не могу сделать ничего хорошего, пока у меня есть эти заботы. Я был прикован к этой беде всю свою жизнь, - продолжал он с горечью, - я потерял из-за нее свою молодость; меня погубила моя слишком большая добросовестность. Такова моя судьба; я вижу много людей, которые спокойно живут на доход в две или три тысячи крон, а мне только после ужасной борьбы удалось стать бедным".^[81]

Чтобы удовлетворить своих кредиторов, он собственноручно закончил статуи активной и созерцательной жизни,^[82] хотя он не был обязан этого делать.

Наконец памятник Юлию II был закончен и выставлен в церкви Сан-Пьетро в Винкули в феврале 1545 года. Что осталось от прекрасного первоначального плана? Только Моисей, который стал центральной фигурой после того, как был всего лишь одной из деталей. Была бы полная работа вундеркиндом, аналогичным для скульптуры тому, чем Сикстинская капелла является для живописи? Конечно, ни один пророк Сикстинской капеллы не достигает суверенного совершенства Моисея.



Фигура МОИСЕЯ

для гробницы Юлия II (1513-1516).

Сан-Пьетро-ин-Винкули, Рим.

Моисей - сверхъестественное и дикое явление, наполовину зверь, наполовину бог. Язычник? Христианин? Никто не знает. Два рога пронзают узкий череп, ниспадающая борода спускается с лица до колен, как паразитическая лоза, прикрепленная к огромному дереву. Он кажется спокойным, но в его ужасной челюсти с плотно сомкнутыми зубами и выступающей нижней губой скрывается гнев, который разбивается вдребезги, как первые аккорды увертюры к "Кориолану". Неумолимая и смертоносная сила, бушующий гнев и презрение воюют в молчании этого высокомерного существа, с его огромным телом, узловатыми руками — менее жестокими, чем у большинства героев Микеланджело, но с сильными и красивыми руками — и согнутой левой ногой, готовой подняться. Платье варварское. Ни одна другая работа Микеланджело не является столь же законченной. Мы чувствуем, что он прожил с ним более тридцати лет, не желая расставаться с ним. Он мог видеть себя в нем, как в великолепном зеркале, которое возвращало ему образ, который он угадал о своей собственной душе. Ибо "Моисей" - это не только самое совершенное художественное выражение его гения, но и высочайшее моральное выражение. Нигде больше он так полно не осознал величественного равновесия неистовой и страстной души, управляемой железной волей. Повсюду страсть дает волю и человек отдается в ее руки. Здесь дикие элементы находятся в напряжении, готовые слиться воедино. Это грозная туча, пронизанная молниями.

Рядом с этим сверхчеловеческим творением, наполненным всей жизнью Микеланджело, две грациозные фигуры Лии и Рахили, произведение его преклонных лет, кажутся немного холодными и наигранными.

"Мне показалось, что во сне я вижу женщину, молодую и красивую, которая идет по лугу, собирает цветы и напевает: "Пусть тот, кто спросит мое имя, знает, что я Лия, и я двигаю своими прекрасными руками, чтобы сплести себе гирлянду. Чтобы порадовать себя перед зеркалом, я украшаю себя, но моя сестра Рейчел никогда не отходит от зеркала и сидит там весь день. Она так же рада смотреть своими прекрасными глазами, как я украшать себя своими руками. Ее видение и мои действия удовлетворяют". "[\[83\]](#)

Аромат этих прекрасных стихов Данте проникает в две статуи Микеланджело, которые стоят несколько особняком от остальных его работ. Если бы не масштабность их концепции, они напоминали бы своей "morbidezza" и холодной грацией стиль Чивитале и Росселлино. Микеланджело кажется здесь смягченным и немного прирученным.

Символическое значение этих фигур, как обычно для него, неясно. Его интеллектуальные качества редко были достаточно сильными или, скорее, достаточно ясными, чтобы наложиться на его художественные концепции. Он помещен рядом с ними по-детски и второстепенно, как аллегорические атрибуты гробниц Медичи, и мы можем убрать его, не повредив силе работы.

Что касается остальной части памятника Юлию II, то о ней не стоит упоминать.[\[84\]](#) Это карикатура на великий проект, но, по крайней мере, он был завершен. Микеланджело был избавлен от кошмара всей своей жизни.

ГЛАВА V

СТАРОСТЬ И СМЕРТЬ (1547-1564)

МИКЕЛАНДЖЕЛО больше не заботился о собственной славе. Он думал только о славе Божьей, и искусство стало для него всего лишь средством служения. Он писал: "Теперь я понимаю, насколько велика ошибка, страстное заблуждение, в котором я сделал из искусства идола и короля".

L'affectuosa fantasia,

Che l'arte mi fece idol'e monarca,

Conosco or ben, com'era d'error carca....[\[85\]](#)

Его душа "обратилась к той божественной любви, которая приветствует нас с распростертыми на кресте руками".

L'anima, volta a quell'amor divino

C'aperse a prender noi 'n croce le braccia.

Он хотел посвятить все, что осталось от его жизни, задаче строительства для своего Бога храма храмов - собора Святого Петра.

Папским письмом Павла III, датированным 1 января 1547 года и возобновленным Юлием III в 1552 году, он был назначен губернатором и архитектором собора Святого Петра с полными полномочиями по продолжению строительства. Он воспринял эту тяжелую задачу как священный долг и отказался брать за нее какую-либо плату. В 1557 году он писал своему племяннику Лионардо: "Многие люди, как и я сам, верят, что я был поставлен на этот пост Богом. Я не оставляю это, потому что я служу из любви к Богу и возлагаю на Него всю свою надежду".^[86]

У него сразу же возникли неприятности с партией Сан-Галло. Они всегда были его врагами, и следует признать, что он сделал все возможное, чтобы заслужить их враждебность.

Когда Рафаэль руководил работами над собором Святого Петра, Антонио да Сан-Галло был его помощником, и поэтому он принадлежал к партии, оппозиционной Микеланджело. В 1537 году Сан-Галло стал главным архитектором, сменив Бальдассаре Перуцци, и он отказался, как это сделал Рафаэль, от великого проекта Браманте для основного строительства. Микеланджело, напротив, вернулся к этому плану, ибо, какую бы злобу он ни испытывал лично к Браманте, его гений преклонялся перед гением великого архитектора. В 1555 году он писал Бартоломмео Амманати: "Нельзя отрицать, что в архитектуре Браманте был величайшим человеком с классических времен. Он задумал первый проект собора Святого Петра, простой, ясный и свободный от всякой путаницы, и те, кто, подобно Сан-Галло, отвернулся от этого плана, отвернулись от истины".

До разногласий по поводу собора Святого Петра Микеланджело дважды вступал в острый конфликт с Сан-Галло по поводу укреплений Борго и завершения строительства дворца Фарнезе.

Павел III хотел реконструировать и достроить укрепления Рима, которые были разрушены в 1527 году. Сан-Галло работал над ними с 1534 года, но работа активно продвигалась только с 1542 года. В феврале 1545 года под председательством Пьера Луиджи Фарнезе в замке Святого Анджело были проведены собрания для обсуждения вопроса об укреплениях Борго, и на них был вызван Микеланджело. Он высказал мнения, абсолютно противоположные взглядам Сан-Галло, и перечислил ошибки, уже допущенные в работах. Они обменялись горячими словами, и папа был вынужден приказать обоим мужчинам замолчать. Вскоре после этого Микеланджело разработал новый проект укреплений, предполагающий разрушение работы Сан-Галло, и он был принят.^[87]

Микеланджело добавил к этому поражению еще одно, еще более горькое. Сан-Галло построил дворец Фарнезе до второго этажа, но его планы относительно третьего этажа и карниза не понравились папе римскому, который передал их Микеланджело для беспощадной критики. В 1546 году был объявлен конкурс на карниз, в котором приняли участие Перино дель Вага, Себастьяно дель Пьомбо, Вазари и Микеланджело. Проект Микеланджело был принят, и когда Сан-Галло умер от этого унижения в октябре 1546 года, руководство работами над дворцом сразу же перешло в его руки. Микеланджело полностью отказался от первоначального плана и построил третий этаж двора в коринфском стиле. Он также построил прекрасный карниз, такой широкий и изящный по замыслу, в котором ему, возможно, помогли Виньоле или Гульельмо делла Порта. Даже смерть Сан-Галло не обезоружила Микеланджело, который неустанно искал злоупотребления, совершенные его предшественником при работе над собором Святого Петра, и который обрушивался на виновных с яростью, которую до сих пор повторяет Вазари, когда говорит: "Микеланджело избавил собор Святого Петра от воров и бандитов".

Легко представить, какую ненависть это разбирательство пробудило в партии Сан-Галло, которую поддерживали все подрядчики и мастера, чьи ошибки Микеланджело разоблачал и преследовал в судебном порядке. Члены административного комитета сами были сообщниками.^[88]

Против него была сформирована коалиция, во главе которой стоял Нанни ди Баччо Биджио, архитектор-мошенник, которого Вазари обвиняет в том, что он украл планы Микеланджело еще до этой беды. С самого начала руководства Микеланджело в соборе Святого Петра Нанни распустил слух, что он ничего не смыслит в архитектуре, что его модель была детской, что он растратил деньги и прятался за работой по ночам, опасаясь, что его промахи будут замечены. Ходили также слухи, что карнизу дворца Фарнезе грозило падение. Микеланджело был раздражен. "Кто эти негодяи, эти тройные негодяи, - писал он в административный комитет, - которые, после того как они распространили ложь о моей работе над дворцом Фарнезе, солгали еще больше в отчете, который они послали в комитет собора Святого Петра?"

Комитет, вместо того чтобы защищать его, присоединился к хору его клеветников. Они направили протест папе римскому, потому что, по их словам, он держал их в полном неведении о своих планах, которые он никому не показывал, в то время как уничтожал работу своего предшественника. Они хотели быть освобожденными от какой-либо ответственности за подобные действия, особенно за "разрушения, которые были и продолжают быть настолько большими, что все, кто был их свидетелями, были сильно встревожены".

Им удалось организовать в 1551 году собрание в соборе Святого Петра под председательством папы римского, на котором все строители и прорабы при поддержке кардиналов Сальвиати и Марчелло Червини (будущего папы Марцелла II) дали показания против Микеланджело. Вазари описывает нам эту сцену. В это время Микеланджело уже закончил главную апсиду с тремя капеллами и тремя окнами над ними, но никто еще не знал, как он будет сводить церковь, и все сходились во мнении, что освещения будет недостаточно. Микеланджело, когда кардинал Червини допросил его, объяснил, что помимо трех уже построенных окон, в склепе, который должен был быть построен из травертина, будет еще три. "Вы никогда ничего не говорили нам об этом", - сказал кардинал. "Я не обязан сообщать вашим светлостям или кому-либо еще о том, что я намерен делать, - ответил Микеланджело. - ваше дело - взять на себя расходы и проследить, чтобы никто не украл. Здание - это мое дело". Затем он повернулся к папе и сказал: "Святой отец, вы видите, сколько мне платят. Если страдания, которые я переносу, не помогут моей душе, то все время и хлопоты потеряны".

Папа римский, который любил его, положил руки ему на плечи и сказал: "Ты выигрываешь и для своей души, и для своего тела. Не бойся". [\[89\]](#)



ГРОБНИЦА ДЖУЛИАНО ДЕ МЕДИЧИ

Часовня Медичи в Сан-Лоренцо, Флоренция (1524-1526 и 1530-1534).

Без благосклонности папы он ни минуты не смог бы выстоять против вражды, которую возбудили против него его надменные и презрительные манеры. Поэтому, когда умер Павел III и ему наследовал Марцелл II (9 апреля 1555 г.), Микеланджело собирался покинуть Рим, но двадцать третьего мая Марцелл умер, и его место занял Павел IV. Микеланджело, снова уверенный в высочайшей защите, продолжал свою борьбу. Он считал бы себя обесчещенным и опасался бы за свое спасение, если бы отказался от работы. "Против моей воли, - писал он в 1555 году, - мне было поручено это задание, и в течение восьми лет я напрасно изнурял себя всевозможными неприятностями и усталостью. Теперь, когда строительство продвинулось настолько далеко, что я могу приступить к возведению купола, уехать из Рима означало бы испортить всю работу, это большой позор для меня и для моей души большой грех".^[90]

В 1557 году Космо Медичи умолял его вернуться во Флоренцию, "где его ждали честь и покой", но он твердо ответил: "Я не могу уехать отсюда, пока не доведу строительство собора Святого Петра до такой степени, что мой план не сможет быть изменен или разрушен, и у воров больше не будет возможности снова приступить к своей работе, поскольку эти негодяи только и ждут возможности это сделать. Таково мое решение".

В том же году его друзья, которые боялись, что он унесет свои великие проекты с собой в могилу, поскольку ни один из них не был записан, убеждали и умоляли его, пока им не удалось убедить его выполнить модель купола собора Святого Петра из дерева.^[91] Он все еще работал над этим в 1560 году.

Строительство продолжалось, но не без многих трудностей. В 1557 году было необходимо перестроить почти весь свод часовни короля Франции, потому что Микеланджело был болен и не мог достаточно внимательно наблюдать за работой.

При каждой ошибке нападки на него возобновлялись с новой силой, и некоторые из его лучших друзей, такие как кардинал Карпи, присоединялись к ним. Микеланджело слышал от Франческо Бандини, что кардинал повсюду говорил, что работа над собором Святого Петра была проведена хуже некуда. Сильно обиженный, он сразу же написал ему, что, "хотя он был уверен, что работа продвигается хорошо, он опасался, что, возможно, его собственный энтузиазм и возраст ослепили его и, без его ведома, стали источником вреда и опасности для здания". В результате он попросил, чтобы они "были так добры и освободили его от бремени, которое он нес бесплатно в течение семнадцати лет по приказу пап". Он подал в отставку. "Большого одолжения, чем его принятие, - сказал он, - ему оказать было нельзя".^[92]

Его отставка не была принята, и Пий IV в папском письме наделил его всеми полномочиями и запретил отменять его планы.

Но Нанни ди Баччо Биджио, неутомимый в своей ненависти, перевернул небо и землю, чтобы прогнать его. В 1562 году Нанни обратился к Космо Медичи за помощью в назначении архитектора собора Святого Петра. Космо ответил, что он ничего не будет предпринимать по этому поводу, пока Микеланджело жив.

В 1563 году борьба приобрела трагический характер. Руководитель работ в соборе Святого Петра Чезаре де Кастельдуранте был зарезан, а Пьер Луиджи Гаэта, друг Микеланджело и один из его лучших помощников, был брошен в тюрьму по ложному обвинению в воровстве. Микеланджело отреагировал на это, назначив Гаэту на место Чезаре. Административный комитет уволил Гаэту и поставил на его место Нанни, и Микеланджело, вне себя от ярости, больше не ходил в собор Святого Петра. Его враги не упустили этого шанса распространить слух о том, что он больше не желает брать на себя управление зданием, и Микеланджело напрасно это отрицал. Комитет назначил преемника, и этим преемником, конечно же, был Нанни. Нанни сразу же оторвался от своего хозяина и начал отдавать приказы, так как думал, что восьмидесятивосьмилетний старик, уставший наконец от борьбы, будет вынужден либо подчиниться, либо уйти в отставку. Он не знал своего противника. Микеланджело сразу же отправился к папе и сказал ему, что, если правосудие не восторжествует, он покинет Рим и отправится во Флоренцию. Папа созвал комитет, и его члены обвинили Микеланджело в совершении ошибок, которые поставили под угрозу все здание. Микеланджело попросил провести расследование и вызвал Нанни, чтобы показать ошибки, в которых он его обвинял. Нанни не смог показать ничего, кроме собственной недобросовестности, и был уволен с позором.^[93]

Это не помешало Нанни отправить пять месяцев спустя, сразу после смерти Микеланджело, письмо флорентийского посла Космо Медичи с повторной просьбой назначить его преемником.

До своего последнего часа Микеланджело сталкивался с ожесточенным сопротивлением из-за работы над собором Святого Петра, но его вера и боевой дух нашли в этом лишь еще одну причину для упорства.

Хотя Микеланджело взял на вооружение проект церкви Браманте и полагался на его авторитет, в ходе строительства он внес в план множество важных изменений и наложил на весь памятник отпечаток своего собственного грандиозного и тяжелого гения.

Он сохранил греческий крест с равными плечами и четырьмя апсидами, в то же время скрыв апсиду фасада в прямоугольном массиве, к которому он хотел пристроить портик с четырьмя гигантскими колоннами. Он убрал выступающие углы и башни, которые должны были

возвышаться на концах четырех ветвей креста. Красивые четкие линии изогнутых концов этих рычагов, которые по плану Браманте простирались в виде полукруглой трибуны, были заключены в массивную, мощную оболочку, которая придавала сооружению эффект укрепленного бастиона.

Самой красивой частью работы был знаменитый купол, в котором влияние Брунеллески сочеталось с концепцией Браманте. Микеланджело однажды сказал, когда работал над "Сан-Лоренцо" во Флоренции, что "можно было сделать иначе, чем Брунеллески, но не лучше".

Он не преминул вспомнить великолепный купол Сан-Мария-де-Фьоре, поскольку, как только его назначили в собор Святого Петра, ему прислали точные размеры этого купола от фонаря до земли, а также высоту. Размеры, которые он выбрал для собора Святого Петра, похоже, были вдохновлены ими.^[94]

Браманте в своем проекте, показанном Буркхардтом и де Геймюллером^[95] придал принципиальное значение круглой колоннаде, увенчанной статуями, на которых, казалось, покоился купол. Микеланджело сосредоточил свое внимание на самом куполе, как всегда, подчинив изящество и гармонию величию и силе. Он подчеркнул контрфорсы барабана парами колонн и поднял внешний купол купола, красивый изгиб которого обладает стремительностью, напоминающей, с меньшей страстью и большей свободой, огромный восьмиугольный купол Брунеллески, присевший у своего основания, как зверь, готовый к прыжку.^[96] Величественная безмятежность купола собора Святого Петра почти уникальна в творчестве Микеланджело. Он так долго жил с мыслями о Рафаэле и Браманте, что, наконец, их улыбка отразилась в его работах.^[97]

Помимо этого великого шедевра, в конце его жизни были выполнены и другие архитектурные работы — перестройка Капитолия, Порта Пиа, церкви Святой Марии дельи Анджели и Святого Джованни деи Фьорентини.

Это было в 1548 году, когда Микеланджело руководил возведением статуи Марка Аврелия на площади перед Капитолием, но его первый эскиз дворцов был сделан не ранее 1546 года, и когда он умер, здания были далеки от завершения.

Он так и не увидел ни лестницы, ни колоннад. Гравюра Перрака, выполненная в 1559 году по собственным рисункам Микеланджело "ex ipso exemplari Михаэлиса Бонароти" и воспроизведенная в *римском великоленном зеркале* Лафрери, точно показывает, в чем заключался его план, и снимает с него всю вину за бессвязность и вульгарность, допущенные при исполнении после его смерти. Красивая двойная лестница Сенаторского дворца и фонтан с речными богами принадлежат только ему; но он намеревался построить наверху лестницы колоннаду, увенчанную пилястрами, окна верхнего этажа должны были быть выше, а колокольня - зубчатой.^[98] Порта Пиа находилась в конце длинной улицы, отходившей от Монте-Кавалло.^[99] В 1561 году Микеланджело сделал для него три рисунка, из которых Пий IV, по мнению Вазари, выбрал наиболее разумный. Это было скорее заслугой папы римского, чем художника, поскольку план, который был осуществлен, демонстрирует, с некоторыми остатками массивной и властной силы, полное отсутствие хорошего вкуса.

Он также работал в 1560-1561 годах над преобразованием большого зала в термах Диоклетиана в церковь Святой Марии дельи Анджели, но сейчас судить об этом почти невозможно, поскольку его работа была полностью изменена и обезображена Ванвितелли в 1746 году.

Ему повезло не больше с церковью Святого Джованни деи Фьорентини в Риме, которая была еще одним из его великих проектов, предпринятых с энтузиазмом и закончившихся ничем. Строительство церкви Святого Джованни было начато при Льве X Якопо Сансовино. Антонио да Сан-Галло работал над этим позже и сделал модель церкви, а затем строительство было прекращено. В 1550 году, по предложению Биндо Альтовити, Микеланджело решил посвятить

себя этой работе и почти убедил Юлия III, но денег не хватало.^[100] В 1559 году флорентийцы снова взялись за эту идею и решили возвести церковь нового плана на старом фундаменте, и их прокураторы, Франческо Бандини, Уберто Убальдини и Томмазо де Барди, попросили Микеланджело позаботиться о ней, несмотря на его обязанности в соборе Святого Петра. Сам Космо Медичи написал самое лестное письмо, умоляя его согласиться, и Микеланджело ответил герцогу, что "считает его желание приказом" и уже показал флорентийским депутатам несколько рисунков, из которых они выбрали тот, который он считает лучшим.^[101] "Мне жаль, - добавил он, - что я сейчас так стар и так мало живу, что не могу сделать все, что хотел бы, или все, что является моим долгом перед вашей светлостью и народом. Тем не менее я приложу усилия, направив все из моего дома на выполнение того, чего желает ваша светлость".^[102]



РАССВЕТЕ

из гробницы Лоренцо де Медичи.

Часовня Медичи в Сан-Лоренцо, Флоренция (1524-1526 и 1530-1534)

Несмотря на свой возраст, он начал с тем же энтузиазмом, с каким взялся за невезучий фасад Сан-Лоренцо. Он сказал комиссии, что, если бы они осуществили его планы, "ни греки, ни римляне не сделали бы ничего подобного". "Такие слова, - говорит Вазари, - никогда не слетали с уст Микеланджело ни до, ни после, потому что он был чрезвычайно скромн".

Флорентийцы приняли его планы без изменений и поручили их осуществление Тиберио Кальканьи.

"Микеланджело, - говорит Вазари, - объяснил Тиберио свой проект, чтобы тот мог сделать ясный и точный рисунок. Он дал ему профили интерьера и экстерьера и сделал для него модель из воска. Тиберио за десять дней закончил модель высотой в два фута, и, к всеобщему удовольствию, была изготовлена еще одна модель из дерева, которая сейчас находится в консульстве. Это произведение такого редкого искусства, что никогда еще не видели церкви такой красивой, такой

богатой и с таким разнообразием фантазий". Строительство было начато и потрачено пять тысяч крон; затем деньги закончились, и работа прекратилась, к глубочайшему разочарованию Микеланджело. Церковь не только не была построена, но и модель исчезла вместе со всеми планами. Это было последнее художественное разочарование в его жизни.^[103]

Он больше не мог рисовать, но все еще продолжал работать над своей скульптурой из какой-то физической потребности. Вазари говорит, что "его гений и сила не могли жить без созидания". Он набросился на мраморную глыбу, чтобы вырезать из нее четыре фигуры размером больше натуральной, из которых одна была мертвым Христом.^[104] Он сделал это, чтобы развлечься и скоротать время, а также потому, что, по его словам, работа стамеской поддерживала его здоровье. Он работал по ночам^[105] и очень мало спал, а также смастерил себе шлем из картона, чтобы держать на голове зажженную свечу, чтобы свободными руками он мог зажигать то, что делает. Даже в этом возрасте он резал мрамор с такой стремительностью и энергией, что тот, казалось, разлетался на куски. Он отколол одним ударом большие куски толщиной в четыре-пять дюймов и оставил линию такой чистой, что, пройди он еще на волосок дальше, рисковал бы испортить все целиком. Это действительно произошло со многими его работами, которые остались просто закрытыми, как фигуры в гроте Боболи, или наполовину законченными, как Мадонна из капеллы Медичи, или уничтоженными, как это почти случилось с восхитительным "Сошествием с креста" в кафедральном соборе Флоренции.

"Он разбивал работу на куски, - говорит Вазари, - либо потому, что блок был твердым и полным изъянов, а из-под резца вылетали искры, либо потому, что бескомпромиссный рассудок этого человека никогда не был доволен тем, что он делал, что легко доказывается тем фактом, что так мало работ его зрелости закончены; единственные законченные относятся к его юности".

Флорентийский скульптор Тиберио Кальканьи, который был его другом и помощником в Сан-Джованни-деи-Фиорентини, однажды обнаружил обломки Пьеты и спросил, почему он уничтожил "столь замечательную работу". Микеланджело сказал ему, что отчасти в этом виноват его слуга Урбино, который каждый день уговаривал его закончить ее, хотя его уже раздражал изъян в мраморе, так что он потерял терпение и сломал ее. Он бы полностью уничтожил его, если бы его слуга Антонио "не попросил то, что осталось". Тиберио купил мрамор у Антонио за двести золотых крон и попросил разрешения Микеланджело закончить его для их общего друга Франческо Бандини. Микеланджело был полностью согласен, и группа была восстановлена Тиберио, который завершил несколько ее частей, но Бандини, Микеланджело и Тиберио умерли, и она так и не была закончена.^[106]

По этой причине оно тем более трогательно. В полутени за главным алтарем во Флоренции оно вызывает неопишуемые эмоции. Пожалуй, ни одно другое произведение Микеланджело не является таким человеческим и не обращается так непосредственно к душе. "От сердца к сердцу", как написал Бетховен в конце своей мессы в Д. Это выражение тех долгих ночей, когда он оставался наедине со своим горем и говорил только сам с собой. Он представляет себя в образе старика в монашеском облачении, с бесконечной печалью и нежностью склоняющегося, чтобы поддержать тонущее тело умершего Христа.

В этом куске камня с трудом заглушается тлеющая глубокая печаль и агония боли. Но какая великая любовь в этом страдании, в едва вылепленном лице матери с закрытыми глазами и приоткрытыми губами, и в нежном движении руки, лежащей на обнаженной груди ее сына, голова которого склонилась к ее плечу. Насколько Микеланджело смягчился со времен своей ранней работы, как далеко это чувство от непримиримого героизма его юности, как оно действительно далеко от прекрасной Пьеты Святого Петра, где безмятежная красота возвышается над печалью. Здесь он страдает и предается страданию. Какое значение имеет отсутствие пропорций и

неопределенная композиция?^[107] Работа уникальна своей интимностью. Это обнаженная вся его душа.

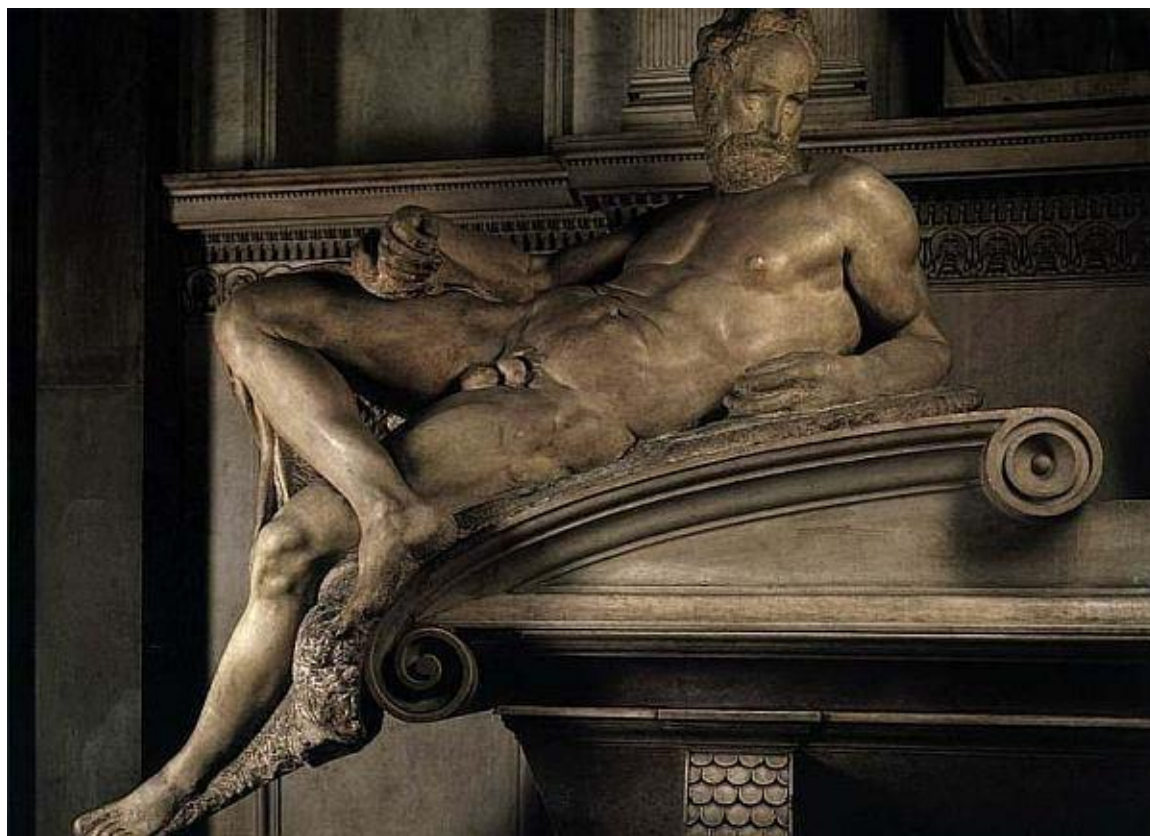
Микеланджело никогда не испытывал недостатка в выдающихся друзьях. Со времен своей ранней юности, когда он беседовал в садах Сан-Марко с Лоренцо Медичи и Полициано, он всегда был в тесном контакте с лучшими представителями знати и принцев, прелатами, поэтами и художниками Италии.^[108] У него была особенно тесная дружба с Франческо Берни и Себастьяно дель Пьомбо^[109] при Клименте VII и с Луиджи дель Риччо, Донато Джаннотти и Бенедетто Варки^[110] при Павле III и в конце всю свою жизнь он был окружен благочестивым поклонением учеников и почитателей, таких как Бенвенуто Челлини, Бронзино, Даниэле да Вольтерра, Леоне Леони, Вазари и его биографа, почти агиографа Кондиви, книга которого начинается такими словами:

"С того часа, когда наш Господь Бог по особой милости судил меня достойным не только увидеть Микеланджело, на что я едва ли смел надеяться, но и насладиться его любовью, его беседой и его доверием — благодарный за такое великое благословение, я приложил все возможные усилия не только для того, чтобы собрать и записать наставления, которые он дал мне относительно искусства, но и все его слова, поступки и привычки, и все вещи в его жизни, которые казались мне достойными похвалы, восхищения или подражания. Я делаю это, чтобы хоть немного отплатить ему за бесконечный долг, которым я обязан ему не меньше, чем быть полезным другим, подавая им пример такого человека".^[111]

Художники были не единственными, кто смотрел на Микеланджело как на сверхъестественное существо, ибо князья преклонялись перед его славой и великой добродетелью, как называет это Вазари. Космо Медичи, который тщетно пытался отозвать его во Флоренцию, даже предлагая сделать его сенатором,^[112] относился к Микеланджело как к равному, сын Космо Дон Франческо принял его с еще большим уважением (в октябре 1561 г.), держа шляпу в руке, "проявляя безграничное почтение к столь выдающемуся человеку".

Несмотря на всю эту лесть, а может быть, и из-за нее, он старался как можно меньше общаться с окружающим миром. Папы и принцы, литераторы и художники занимали в его жизни незначительное место, за исключением нескольких любимых учеников, таких как Вазари, к которым он проявлял отеческую привязанность, особенно в последние годы своей жизни, когда, слабая день ото дня, он становился все более демонстративным.

"Я был у моего великого Микеланджело", - писал Вазари Космо в 1560 году. "Он не ожидал меня и проявил столько чувств, как отец, нашедший потерянного сына. Он обнял меня за шею и поцеловал тысячу раз, плача от удовольствия" (*lacrymando per dolcezza*).^[113]



СУМЕРЕЧНАЯ

фигура из гробницы Лоренцо де Медичи.

Часовня Медичи в Сан-Лоренцо, Флоренция (1524-1526 и 1530-1534).

Но все лучшее, что было в его сердце, он хранил для своих родных и нескольких скромных друзей. Из двух его оставшихся братьев Джован Симоне умер в 1548 году, а Джисмондо, с которым он никогда особо не общался, - в 1555 году. Он обратился к Лионардо и Франческе, детям своего любимого брата Буонаррото, за семейной привязанностью, без которой не мог обойтись. Он взял на себя воспитание Лионардо, которому на момент смерти отца было девять лет, и сохранившаяся долгая переписка между ними показывает, насколько серьезно он относился к своим обязанностям опекуна. Дети выросли, и после того, как они поженились, он почувствовал себя еще более одиноким, чем раньше. [\[114\]](#)

В его собственном доме у него были помощники, которые были преданы ему, но не обладали большими способностями. "У него были проблемы с теми, кто был у него на службе, - говорит Вазари, - потому что ему так и не удалось найти людей, которые могли бы ему хорошо подражать". Пьетро Урбано де Пистойя был умен, но не желал утруждать себя; Антонио Мини был готов, но не умен; а Асканио делла Рипа Трансоне очень старался, но так и не преуспел ни в чем. Возможно, он намеренно выбрал посредственных помощников, чтобы иметь послушные инструменты вместо сотрудников, что действительно было бы вполне законно; но Кондиви говорит, что неправда, что он отказывался учить их, а, напротив, делал это добровольно. - Я сам являюсь доказательством этого, потому что он открыл мне тайны своего сердца. Беда была в том, что он встречался с учениками, у которых не было способностей, или с способными учениками, которые не были настойчивыми и которые после нескольких месяцев его преподавания считали себя уже мастерами. И хотя он приложил немало усилий, чтобы помочь им, он не хотел, чтобы об этом знали, потому что он больше любил делать добро, чем казаться, что делает это".

Его письма показывают, с каким отеческим терпением он относился к этим бедным созданиям. Он прощал им любую глупость, если они только проявляли немного доброй воли и привязанности.

Больше всего он заботился о Франческо д'Амадоре по имени Урбино, сыне Гвидо ди Колонелло де Кастель Дуранте, который состоял у него на службе с 1530 года и работал над гробницей Юлия II. Микеланджело беспокоился о том, что станет с Урбино после его собственной смерти, и однажды, по словам Вазари, он спросил его: "Что ты будешь делать, когда я умру?" Когда Урбино ответил: "Мне придется служить какому-нибудь другому мастеру", Микеланджело сказал: "Бедняга, я излечу твою бедность", - и тут же вручил ему две тысячи крон, "подарок, какой дарят только императоры и папы".

Именно Урбино умер первым в 1555 году, а на следующий день Микеланджело написал своему племяннику Лионардо: "Я должен сообщить вам, что Урбино умер вчера в десять часов. Он оставил меня такой печальной и обеспокоенной из-за любви, которую я питала к нему, что мне было бы легче умереть вместе с ним. Он был достойным человеком, верным и преданным. С тех пор как он ушел, меня, кажется, нет в живых, и я не могу восстановить свой душевный покой". [\[115\]](#)

Лионардо и его жена Кассандра, встревоженные его великим горем, отправились в Рим и нашли его сильно ослабевшим. Но он черпал новую энергию в заботах, которые Урбино оставил ему об опеке над своими сыновьями, один из которых был его крестником и носил его имя. Он написал Корнелии, жене Урбино, что хотел бы взять маленького Микеланджело жить к себе. Он проявлял к нему больше привязанности, чем даже к детям своего племянника, и научил его всему, чему Урбино хотел, чтобы он научился. [\[116\]](#)

Он проявлял самую трогательную привязанность к своим старым слугам, а также к членам своей семьи, которых приютил после смерти отца, и к рабочим, помогавшим ему в Карраре и в Сикстинской капелле.

Его враги обвиняли его в скупости, [\[117\]](#) но Вазари отвечает на обвинение возмущением и списком своих королевских подарков всем своим друзьям: "Мессеру Томмазо деи Кавальери, мессеру Биндо Альтовити и рисункам фра Бастиано (дель Пьомбо) огромной ценности. Антонио Мини - все рисунки, карикатуры и модели из воска и глины, а также картина Леды; Герардо Перини - несколько божественно красивых голов, нарисованных карандашом, которые позже перешли в руки дона Франческо, принца Флоренции, который по праву почитал их среди своих сокровищ; Бартоломмео Беттини - карикатура Венеры с целующим ее Купидоном, божественное произведение, которым теперь владеют его наследники во Флоренции; маркизу дель Васто - карикатура на *ноли ме танжере*, прекрасное произведение, по которому Понтормо написал картину, как и он сам. от "Венеры и Купидона"; Роберто Строцци - двум мраморным рабам; его слуге Антонио и Франческо Бандини -мраморной пьете, которую он разбил. Я не понимаю, как можно назвать скупым человека, который раздает такие произведения искусства стоимостью во много тысяч крон".

Его щедрость распространялась не только на его друзей, ибо он много жертвовал бедным, особенно беднякам с дурной репутацией. Он особенно заботился о бедных молодых девушках и тайно давал им приданое, заботясь о том, чтобы они никогда не узнали имени своего благодетеля.

У него всегда было слабое здоровье, и несколько раз он был на волосок от смерти, особенно в 1544 году, когда за ним ухаживал его друг Риччо в доме Строцци, а в последние годы жизни он жестоко страдал от подагры и камней. Неукротимая нервная энергия поддерживала его, и в восемьдесят пять лет он осматривал работы собора Святого Петра верхом на лошади. Несмотря на тяжелый приступ подагры в августе 1561 года, он никому не позволял заботиться о себе и по-прежнему жил один. Его племяннику Лионардо меньше всего позволялось вмешиваться в эти приготовления, поскольку Микеланджело объяснял свое беспокойство интересом к своему наследству и не колеблясь говорил ему об этом.

И герцог Тосканский, и папа римский беспокоились о планах и чертежах его общественных работ, которые Микеланджело хранил в своем собственном доме, опасаясь, что их могут украсть после его смерти. Итак, в июне 1563 года, по наущению Вазари, который видел, что Микеланджело быстро терпит неудачу, Космо Медичи тайно приказал своему послу Аверато Серристоры строго следить за домашней жизнью Микеланджело и за всеми, кто приходит в его дом. На случай его внезапной смерти должна была быть проведена инвентаризация всего его имущества, рисунков, карикатур, моделей, серебра и т.д., и необходимо было следить за тем, чтобы ничего не пропало при первой неразберихе. Все, что имело отношение к строительству собора Святого Петра, или ризницы, или Лаврентийской библиотеки, должно было быть тщательно отложено в сторону.

Несмотря на всю свою слабость, Микеланджело все еще работал. С 1562 года он почти не писал сам, и большую часть его корреспонденции вел Даниэле да Вольтерра, но он никогда не расставался со своим резцом. 12 февраля 1564 года он провел весь день за работой над своей Пьетой, а четырнадцатого, хотя его охватила лихорадка, он выехал верхом за город под дождем и не согласился оставаться в постели до шестнадцатого.

Восемнадцатого февраля он скончался в полном сознании, рядом с ним были Даниэле да Вольтерра и его верный друг Томмазо деи Кавальери.

Giunto è già 'l corso della vita mia

Con tempestoso mar per fragil barca

Al comus porto....[\[118\]](#)

Космо Медичи был немедленно уведомлен своим послом, и на следующий день губернатор Рима составил опись имущества Микеланджело в присутствии Пьера Луиджи Гаэты и Кавальери. Их оказалось гораздо меньше, чем ожидалось, потому что он сжег почти все свои рисунки. Они нашли сундук с семью или восемью тысячами крон и закрытый, запечатанный сундук, полный бумаг, а также три статуэтки: незаконченную Пьету,[\[119\]](#) фигуру Святого Петра, только начатую, и маленькую незаконченную фигурку Христа, несущего крест, в стиле "Минервы", но все же другую. Кроме того, было выпущено десять следующих мультфильмов:

1. План собора Святого Петра.
2. Фасад дворца(небольшой мультфильм).
3. Окно собора Святого Петра.
4. Старый план собора Святого Петра по рисунку Сан-Галло.
5. Три наброска маленьких фигурок.
6. Windows.
7. Пьета, только набросанная. Композиция из девяти фигур.
8. Три большие фигуры и два *путти*.
9. Крупная фигура (этюд апостола для фигуры святого Петра).
10. Прощание Христа с матерью, нарисованное для кардинала Мороне.[\[120\]](#)

Этот последний рисунок был подарен Кавальери, как того желал Микеланджело. Остальное досталось Лионардо, который прибыл в Рим через три дня после смерти своего дяди и приобрел также несколько маленьких набросков, которые Микеланджело подарил Микеле Альберти и Якопо дель Дука, — "благовещение" и "молитва в Гефсимании". Они показывают, насколько сильно мысли о Евангелии заполняли разум Микеланджело. [\[121\]](#)

19 февраля братство, к которому он принадлежал, Confratelli di S. Giovanni Pecolla, отнесло тело Микеланджело в церковь Св. Апостолы для заупокойной мессы. Папа намеревался поместить тело в собор Святого Петра, но Микеланджело выразил желание вернуться во Флоренцию мертвым, поскольку он не мог сделать этого живым, [\[122\]](#) и Лионардо был полон решимости выполнить его последнюю волю в соответствии с приказами Космо Медичи, который пообещал воздвигнуть ему статую во флорентийском соборе. Римляне не позволили увезти тело, поэтому было необходимо тайно завернуть его в рулон ткани и отправить во Флоренцию двадцать девятого числа в качестве товара.



ХРИСТОС И СВЯТЫЕ

Деталь из фильма "Страшный суд" (1536-1541).
Сикстинская капелла.

Так Микеланджело вернулся на родину 10 марта 1564 года. На следующий день художники Флоренции при свете факелов перенесли его тело в церковь Санта-Кроче. Толпа была так велика, что они с трудом протиснулись через церковь. В ризнице Винченцо Боргини, директор Флорентийской академии художников, приказал открыть гроб. Тело было цело, и Микеланджело, казалось, спал. Он был одет в черный бархат, на голове у него была фетровая шляпа, а на ногах сапоги со шпорами, точно так же, как при жизни у него была привычка спать одетым и готовым встать и взяться за свою работу. [\[123\]](#)

Флорентийская академия готовилась со 2 марта к торжественным похоронам. Варчи произнес надгробную речь, Бронзино, Вазари, Челлини и Амманати - художественные аранжировки. 14 июля 1564 года в церкви Сан-Лоренцо состоялась торжественная поминальная служба в присутствии сотни художников и неисчислимой толпы людей. [\[124\]](#)

Между двумя боковыми дверями возник огромный катафалк. Даниэле да Вольтерра хотел использовать для надгробия прекрасную "Победу" и другие скульптуры с Виа Мозза, но эта самая благоговейная и подходящая идея для прославления мастера не была принята. [\[125\]](#) Вместо этого была возведена огромная композиция, непропорциональная и раздутая, настоящая Вавилонская башня, к которой каждый скульптор Флоренции приносил свой камень. Однако, несомненно, это

была прекрасная мысль - объединить весь мир художников в высочайшем почтении к человеку, которого Италия считала воплощением своего гения и самым Богом искусства.^[126] Результатом этих совместных усилий было только более разительное доказательство контраста между человеком, который был мертв, и людьми, которые претендовали на право стать его преемниками. Это скопление скульптур напоминает также горькое высказывание Микеланджело незадолго до его смерти о том, что "искусство и смерть плохо сочетаются".

"L'arte e la morte non va bene insieme."

С 1564 по 1572 год Вазари воздвиг в Санта-Кроче на средства Лионардо Буонарроти и в сотрудничестве с Боргини, Валерио Чоли и Баттистой Лоренци памятник Микеланджело. Тоде доказал, что так называемая гробница Микеланджело в церкви СВ. Апостолов в Риме не имеет к нему никакого отношения. На самом деле это памятник профессору медицины Фердинандо Эустасио, и ложная атрибуция датируется только 1823 годом.

ГЛАВА VI

ГЕНИЙ МИКЕЛАНДЖЕЛО И ЕГО ВЛИЯНИЕ На ИТАЛЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО

"У НЕТ никакого друга, - сказал Микеланджело в 1509 году, - и мне он не нужен".^[127]

Сорок лет спустя, в 1548 году, Микеланджело снова написал: "Я всегда один и ни с кем не разговариваю".^[128]

"С юности, - говорит Кондиви, - Микеланджело посвятил себя не только скульптуре и живописи, но и всем другим искусствам с такой всепоглощающей энергией, что ему пришлось почти полностью отделить себя от общества людей. По этой причине многие люди считали его гордым, а другие - эксцентричными или сумасшедшими. На самом деле именно его любовь к работе в одиночестве, к труду без передышки сделала его одиноким, ибо он был настолько переполнен радостью и восторгом, которые давала ему его работа, что общество людей не доставляло ему никакого удовольствия, а скорее навело скуку, отвлекая от собственных мыслей. Подобно великому Сципиону, он никогда не был менее одинок, чем тогда, когда был один".

Это страстное одиночество было самой душой гения и творчества Микеланджело. Он жил замкнувшись в себе, без какой-либо реальной связи с искусством своего времени. Он презирал Рафаэля, потому что тот говорил: "Весь его талант пришел от учебы, а не от природы".^[129] Он сам заявлял, что черпал все свое вдохновение изнутри, и если в своей гордыне он недооценивал то, что всегда изучал с лихорадочным и настойчивым рвением, все же верно, что он никогда не искал в изучении работ других средства изменить или обновить свою собственную личность, а только еще больше подчеркнуть ее. В некотором смысле он искал от других не примеров или уроков, а причин для того, чтобы быть еще больше самим собой. Это правда, что с начала и до конца он питался своей собственной душой. Кто знает этого человека, тот знает и его работу.

Самое поразительное в этой необычайно единой природе то, что она состояла из враждебных миров; грубого материализма и безмятежного идеализма, увлечения языческой силой и красотой и христианского мистицизма; смеси физического насилия и интеллектуальной абстракции; платонической души в теле спортсмена. Тот нерасторжимый союз противоборствующих сил, который, несомненно, был причиной части его страданий, был также причиной его уникального величия. Мы чувствуем, что высшее равновесие его искусства является результатом ожесточенной борьбы, и именно ощущение этой борьбы придает произведению героический характер. Все есть страсть, даже к абстрактной идее, так что идеализм, который у многих художников является причиной холода и смерти, здесь является очагом, пылающим любовью и ненавистью.^[130]

Несомненно, существует опасность в той мистической вере, которая теряется во внутренних видениях такого очарования, что они часто оставляют чувство только отвращения и презрения к реальности.

Non vider gli occhi mei cosa mortale

* * * * *

E se creata a Dio non fusse eguale

Altro che 'l bel di fuor, ch'à gl'occhi piace,

Più non vorria; ma perch'è si fallace,

Tracende nella forma universale.^[131]

Варчи был совершенно прав, признавая в Микеланджело сократический дух.^[132] Почерпнул ли он эти идеи из учения великих платоников, с которыми он беседовал в юности в садах Сан-Марко, или это учение просто открыло ему его истинную природу, но, безусловно, существует тесная связь между теориями об искусстве школы Сократа и Микеланджело.

Паррасий верил в представление только "перспективы, света и тени, мягкости, твердости и поверхности тел". Сократ учил его, что цель живописи - изобразить душу и самое сокровенное существо.^[133] "Поля и деревья ничему не могут научить меня", - говорит он в "Федоне"; "Я нахожу только то, что мне полезно, среди людей в городах". Эти самые люди интересовали его только потому, что в них было что-то вечное. Мимолетная и изменчивая сторона их физиономий, которая для нас составляет тонкое очарование жизни и предмет живописи, казалась ему пустой и утомительной иллюзией. Искусство создает иллюзии. Объекты, которые он представляет, - это "мечты человеческого воображения, предлагаемые людям, которые могут видеть. Это образ, который показывают на расстоянии маленьким детям, которые не могут рассуждать, чтобы создать для них иллюзии. Эти иллюзии чувств отвлекают душу от единственной реальности, вечных идей".

Микеланджело рассуждал так в своем презрении ко всякому точному воспроизведению природы. Он изучал его со страстью, но, чтобы открыть его законы, он рассматривал его как врага, который держит человеческий дух в плену. Он хотел освободиться от этого, он хотел сделать из этого инструмент для своей мысли. Вот почему он искал и открыл его механизм, и когда он мог управлять им по своему желанию, он приводил его в негодование; он заставлял его давать беспрецедентные результаты. На основе своих глубоких знаний анатомии он составил для себя общее представление о человеке, а затем, не прибегая к каким-либо наблюдениям за отдельными людьми, воссоздал всю природу по образу своих идей и по подобию Бога, источника и создательницы идей.

Come dal foco 'l cald' 'esser' diviso

Nom puo 'l bel dall' eterno; e la mia stima

Esalta che ne scende, e chi 'l somiglia.

"Как тепло невозможно отделить от огня, так и красота не может быть отделена от вечности; и моя мысль превозносит то, что исходит от него и что на него похоже".



ЛОДКА

ХАРОНА из "Страшного суда" (1536-1541). Сикстинская капелла.

Он хотел выразить в своем творчестве только то, что было вечным, и не верил, что сможет сделать это с помощью внешних объектов. Поэтому он старался придать всему, что делал, характер непреодолимой силы. Его платонический идеализм сочетался с христианским пессимизмом. Как и Виттория Колонна, он был преисполнен чувства красоты всего человеческого и был одержим идеей смерти.

Он жил в измученную эпоху, в которой больше не было счастливого ощущения реальности. Единственная помощь заключалась в Боге, в вечном и неизменном совершенстве. Микеланджело испытывал неприязнь ко всему реализму. Подобно Платону, он презирал живопись по сравнению со скульптурой.

"Живопись кажется мне тем лучше, чем больше она напоминает скульптуру, и чем скульптура хуже, тем больше она напоминает живопись. Скульптура - это светоч живописи, и между ними такая же разница, как между солнцем и луной". [\[134\]](#)

Если он был прежде всего скульптором, то лишь потому, что находил в скульптуре наиболее подходящее выражение своего абстрактного и концентрированного гения.

Non ha l'ottimo artista alcun concetto,

Ch'un marmo solo in se non circonscriva

Col suo soverchio, et solo à quello arriva

La man, che ubbidisce all'intelleto. [\[135\]](#)

Более того, он свел скульптуру к ее самой простой форме - изолированной статуе. Микеланджело не нравились барельефы и группы, которые он почти никогда не создавал и в которых всегда проявлял некоторую неловкость. То, что мы знаем от Челлини и Вазари о его манере работы, склоняет нас сегодня к мысли, что основой его скульптуры и всего его искусства был рисунок,^[136] потому что это было наиболее нематериально и наиболее близко к форме его мысли.

Никто никогда не рисовал так, как Микеланджело, и Шарль Бланк прав, говоря, что "если он неравноценен в своих скульптурах и фресках, то никогда его рисунок, даже самый небрежный и лаконичный, не выдает слабости рук, рассеянности или нерешительности духа". Таким образом, мы не только проникаем в тайну его творчества, в мечты и монологи его одинокой души, но и обнаруживаем там его самое сокровенное и совершенное выражение. Здесь он полностью остается самим собой, как Бетховен в своих квартетах и в своих коротких пьесах для фортепиано.^[137]

Я намеренно сравниваю этих двоих, ибо гений каждого из них был одиноким, интеллектуальным и страстным, полностью реализующим себя только в самых простых и абстрактных формах, в которых чувства играли наименьшую роль, а дух - наибольшую. Все сладострастное очарование искусства было не только чуждо Микеланджело, но и враждебно ему. Чем больше искусство было направлено на чувства, тем больше он его презирал.

Voglia sfrenata el senso è, non amore,

Che l'alma uccide....^[138]

Поэтому живопись казалась ему, как и Платону, менее мужественной и менее чистой, чем скульптура, из-за ее соблазнительного качества, ее иллюзорной магии, которая имитирует внешний вид вещей и просто создает иллюзии. Он презирал ее, поскольку она привлекала привлекательностью красок в ущерб идее. Он терпеть не мог рисовать маслом, которое, по его словам, годилось только для женщин.^[139] Он отвергал пейзаж и, подобно Платону, видел в нем лишь смутную и обманчивую иллюзию — развлечение для детей и невежественных людей. Он испытывал ужас перед портретами. Они казались ему формой лести для удовлетворения тщеславного любопытства и несовершенной иллюзии чувств.^[140] Любопытно противопоставить этим принципам, которые были приняты частью итальянской школы в шестнадцатом веке, наивное исповедание веры Дюрера почти в тот же период. "Искусство живописи используется на службе Церкви, чтобы показать страдания Христа и многие другие образцы добродетели, а также сохраняет лица людей после их смерти". (1513)

Этот благочестивый и буржуазный реализм Германии и Фландрии наполнил Микеланджело тем же презрением, которое многие современные художники испытывают к сюжетной живописи. "Это, - говорит он, - анекдотическое и сентиментальное искусство, которое стремится только к успеху и легко достигает его, руководствуясь не собственной ценностью, а выбором сюжетов. Это благочестивые фигуры, для которых всегда готовы слезы, или же лохмотья, руины, очень зеленые поля, затененные деревьями, реками и мостами — то, что они называют пейзажами, — со множеством фигур тут и там. Такого рода вещи всегда популярны; самый малохудожественный человек может найти там что-то привлекательное; достаточно быть любознательным и иметь хорошее зрение". И снова: "Фламандская живопись кажется прекрасной женщинам, особенно тем, кто либо стар, либо очень молод, а также монахам и монахиням и нескольким знатным людям, которые глухи к истинной гармонии. Хотя в глазах некоторых людей это производит хороший эффект, на самом деле в этом нет ни разума, ни искусства, ни пропорции, ни симметрии, ни выбора, ни величия. Фактически, в такой живописи нет тела или энергии. Единственные

настоящие картины - те, что сделаны в Италии. Они, в отличие от фламандских картин, созданы не для благочестивых.^[141] Они никогда ни у кого не вызовут слез".^[142]

Мы можем хорошо понять это пренебрежительное исповедание веры. Какой художник не испытывал такого же раздражения из-за успеха посредственных работ, эксплуатируемых сентиментальностью некритичной публики, и кто не поймет высокомерного отказа Микеланджело разделить этот слишком легкий успех? Эта гордость, как бы облагораживающая персонажа, к сожалению, опасна для искусства; она отрезает его от всех простых душ, она изолирует его в высокомерном чувстве внутреннего совершенства и тайного идеала, который очень немногие могут знать или понять. Как говорит Микеланджело:

"Хорошая живопись сама по себе благородна и благочестива, ибо среди мудрецов ничто так не возвышает душу или не возвышает ее к преданности, как трудность того совершенства, которое приближает к Богу и становится единым с ним. Хорошая живопись - всего лишь копия этого совершенства, тень от его карандаша, музыка, мелодия, и только очень острый ум может почувствовать всю сложность этого. Вот почему это так редко и почему так мало людей могут достичь этого или знают, как это создать. Живопись - это музыка Бога, внутреннее отражение его сияющего совершенства".^[143]



ВОСКРЕСЕНИЯ
(около 1540 года). Лувр.

Если вместо Микеланджело с его горячей верой и тем теплом энтузиазма, которые пронизывают его идеализм и превращают Божественную Идею, как он ее понимает, в живое существо, с которым он страстно желает соединиться, мы возьмем, я не говорю, скептика или атеиста, но искренне верующего на манер Тридентского собора, Вазари или Цуккери, тогда Бог будет для них не источником любви и экстаза, а принципом разума. Разум мудрых - узри начало и конец искусства. Через сто лет после Микеланджело Пуссен должен был привести все искусство в соответствие с этим принципом. Он использовал все свои естественные ресурсы для передачи одной идеи. У него внимание приковано к идее произведения — это главное. Абстрактная идея важнее формы; сама по себе мысль спонтанна; все остальное — жизнь, выражение, цвет - определяется логикой разума. Сюжет регулирует композицию и определяет центр внимания и группировки картины; он указывает на характер людей, их моральный аспект и, следовательно, на их внешность, поскольку они связаны друг с другом. Это определяет характер пейзажа, который должен иметь логическую связь со сценой; это влияет даже на выполнение работы. Манера живописи определяется предметом, к которому нужно обратиться; она будет фригийской, дорийской или лидийской, в зависимости от того, является ли идея нежной, серьезной или печальной. Таким образом, все логично и просчитано. Мистический пыл Микеланджело к божественному совершенству, по крайней мере, оставил ему безудержную свободу чувств. Пуссен больше ничего не оставлял на волю случая. Его разум повелевал, и его рука повиновалась. Если я называю его здесь, то это потому, что он был одновременно концом и кульминацией художественного интеллектуализма. По крайней мере, Пуссен оставил на своих работах отпечаток

своего большого ума. Его система основана на этой идее, и у него идея была ясной и мощной. Но что бы это было в руках людей посредственного таланта? Число художников, которые либо думают самостоятельно, либо с новой силой выражают идеи других, бесконечно мало. Более того, идеал обычно является для них всего лишь выразительным изложением смутного представления о совершенстве, которому их научили. Под предлогом интеллектуального идеала они деформируют природу; они мало-помалу покидают ее, отворачиваясь, с гордо закрытыми глазами, глядя только внутрь себя. "La bellezza, - говорит Томаззо, - e lontana dala materia" (Красота далека от материи).^[144] Символом последующего периода является тот самый Ломаццо,^[145] художник, эстетик—слепой.

Слепыми, в большей или меньшей степени, были все, кто жил рядом с Микеланджело. Их слишком слабые глаза были ослеплены этим солнцем, которое одиноко сияло в сумерках искусства, в ночи, опускавшейся на Италию эпохи Возрождения. Долгое время после того, как солнце скрылось за горизонтом, лучезарное сияние все еще оставалось в небе. Микеланджело очаровал итальянское искусство.

Нет никакого сравнения между влиянием, которое он оказывал, и влиянием других мастеров шестнадцатого века, Корреджо и Рафаэля. Какими бы превосходными они ни были по сравнению со своим веком, Корреджо и Рафаэль лишь отразили его мысли с большим шармом и величием. Микеланджело вне своего времени, одинокий, обособленный и колоссальный. Он подобен великой горе, которая внушает тем, кто живет у ее подножия, непреодолимое желание достичь вершины; и разве когда-либо существовали люди, которые были менее способны взобраться на эти суровые и возвышенные высоты? Все эти изнеженные художники декаданса, опьяненные его вдохновением, пытались выразить героические идеи в своих безвкусных работах. Они потеряли чувство меры, которое одно могло бы их спасти. Вместо того чтобы ограничиться маленьким мирком своей собственной фантазии, который, хотя и холодный, мог бы быть искуплен искренностью, они взялись за великие сюжеты. Масса форм, героических фигур и яростных жестов, которым они научились, кружилась в их сознании, неподконтрольная ни величии интеллекта, ни сердцу.

Мы должны помнить, что Микеланджело прожил более пятидесяти лет Золотого века итальянского искусства, и, как это случилось в наши дни с Виктором Гюго, восхищение его работами возрастало по мере того, как они меньше этого заслуживали. Даже те фракции, которые дольше всего были враждебны ему — например, школа Рафаэля, — признали его триумф. Перино дель Вага признает, что все художники поклонялись ему как своему мастеру, лидеру и богу рисования.^[146]

Независимые, или те, кто хвастался этим, говорили, как Челлини в своих сонетах:

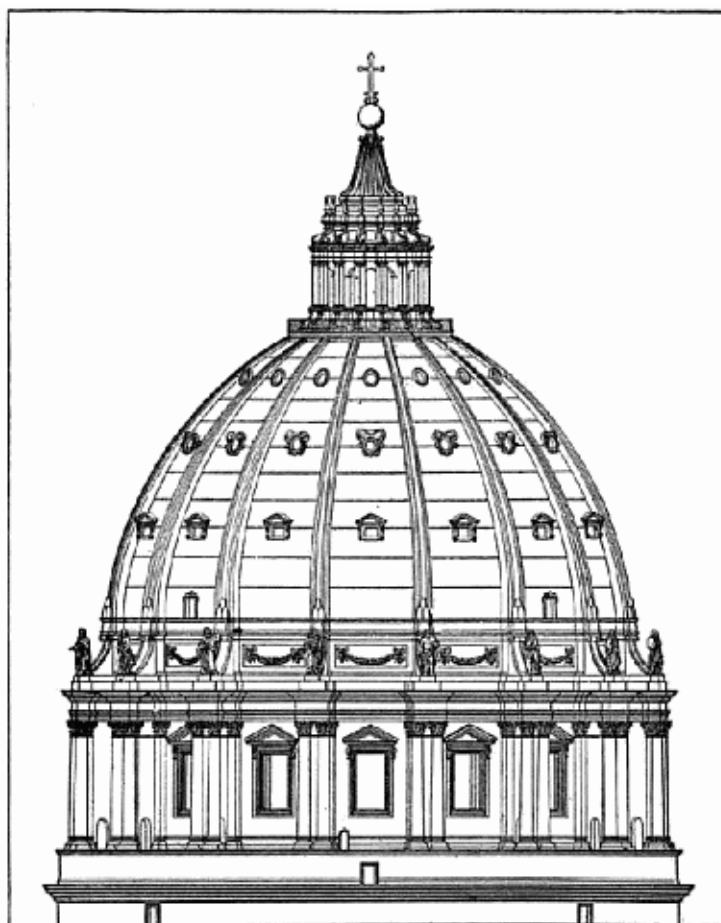
"Всего лишь лист с твоей короны, о божественный Микеланджело, который один богат искусством, который один бессмертен. Мне этого будет достаточно, и я не буду желать ничего другого, потому что для меня это только хорошо и прекрасно".

Флоренция, его родина, даже больше, чем остальная Италия, вызывала у него слепое восхищение. Академия рисования, основанная Вазари, была колледжем учеников и апостолов. Поскольку великие картины Микеланджело находились в Риме, флорентийцы копировали в основном его статуи, посвящая себя главным образом, как говорит Ланци, демонстративному показу "великой осса лацертоски".^[147]

Это соответствовало доктрине мастера, который провозгласил, что скульптура должна быть школой художника и идеалом живописи. Челлини, думая определить мысль Микеланджело, абсурдно заявляет и демонстрирует, что скульптура в семь раз больше живописи.

С этого времени художник формировал себя, изучая статуи, и особенно работы Микеланджело. Поэтому цвет рассматривался как второстепенное соображение,^[148] и единственной преследуемой целью был чрезмерно акцентированный рисунок, полный необоснованного действия и чрезмерной виртуозности. Если он казался Челлини величайшим художником всех времен, то только потому, что вся живопись, с точки зрения Челлини, была имитацией скульптуры, а художник, который ближе всего подошел к нему в совершенстве, - Бронзино.^[149]

Опасность следования образцу меньше, если модель понятна, но идеи Микеланджело абсолютно ускользнули от его поклонников. Как могло быть иначе, когда все его творчество - это акт бунта против своего века. Мы можем лишь с жалостью улыбнуться, когда видим, как его современники выражают свой энтузиазм по поводу грозной Ночи драгоценными и тщательно подобранными фразами.^[150]



КУПОЛ СОБОРА СВЯТОГО. СОБОР ПЕТРА

Выполнен по оригинальной модели из дерева. Сохранился в Ватикане (1558).

Какая высшая ирония! Мир видит только внешнюю форму тех потрясающих воплощений презрения и усталости, которые называются Моисеем или Днем, Победой, покоряющей Пленника, Рассветом или Рабами, и восхищается ими. Мир приветствует стиль обращенных к нему проклятий! Он даже повторяет их, не зная смысла.

На двух рисунках Федерико Цуккери, которые находятся в Лувре, изображены несколько художников, установленных в часовне Сан-Лоренцо, которые усердно копируют статуи Микеланджело. Сколько художников шестнадцатого века строили все свои работы на этих нотах, никогда не задумываясь о том, что такие формы оправданы только одушевляющими их страстями и что нелепо использовать их как вспомогательные средства для заученной виртуозности холодного и принужденного таланта!

Баттиста Франко из Венеции, *Семолей* отличился среди всех своим усердием в копировании Микеланджело. Вазари говорит, что не было ни одного наброска, ни самой грубой заметки, ни какого-либо фрагмента, который он не нарисовал бы с благоговением. Он знал всю "Сикстинскую" наизусть. В 1536 году он приехал во Флоренцию и еще раз нарисовал все статуи Святого Лоренцо. В 1541 году он поспешил в Рим на "премьеру" "Страшного суда" и сделал рисунок всего этого "*con infinita maraviglia il disegno tutto*". Мы можем понять, что у него не было времени подумать самому. Долгое время он воздерживался от того, чтобы рисовать что-либо свое. Когда он решил начать, то хотел воспроизвести в своей битве при Монтемурло некоторые фрагменты войны против Пизы или Похищения Ганимеда.[\[151\]](#)

Независимый Челлини пишет в своих мемуарах: "Я постоянно посвящал себя попыткам досконально постичь прекрасный стиль Микеланджело, и с тех пор я никогда от него не отступал".

Еще сто лет спустя Бернини два года подряд копировал "Страшный суд", прежде чем начал рисовать с натуры. Скиволи наблюдал за тем, как он это делает, и сказал: "Sei un furbo, но я не хочу вести: вопрос о Микеланджело". ("Ты дурак. Вы рисуете не то, что видите; это не что иное, как Микеланджело").[\[152\]](#)

Бернини, рассказывающий об этом, не видит в этом критики, поскольку рекомендует ту же систему образования молодым художникам.

"Сначала молодому человеку необходимо сформировать представление о прекрасном, ибо это полезно ему на всю жизнь; молодых людей губит то, что они начинают рисовать с природы, которая почти всегда слаба и подлая, а затем наполняет их воображение, так что они никогда не смогут создать ничего прекрасного или великого, качеств, которых никогда не найти в природных вещах. Те, кто использует природу, должны быть уже достаточно искусны, чтобы распознавать ее недостатки и исправлять их. Молодой человек не способен на это до тех пор, пока он полностью не познает красоту".[\[153\]](#)

Основная идея этого учения заключалась в том, что природа зла; именно так думал Микеланджело. Но теперь мы видим, к каким неожиданным результатам привел его пессимистический идеализм. Это привело не только к отрыву от природы, но и к отказу от личного восприятия формул, "поскольку один человек не может пролить свет на все предметы или постичь без посторонней помощи трудности искусства, столь глубокого и столь малопонятного".

Что бы подумал Микеланджело об этих раболепствующих учениках, тот, кто гордо сказал, что "тот, кто следует за другими, никогда не продвинется вперед, а тот, кто не знает, как творить своими силами, не сможет извлечь никакой пользы из работ других людей".

Но они утратили даже сознание своего раболепия и больше гордились тем, что питались крохами Микеланджело, чем тем, что он создал произведение, которому предстояло питать два столетия. Некоторые спокойно черпали информацию по своей памяти и по своим заметкам, другие подражали грандиозной манере мастера, и все они были полностью довольны собой, ни один из них не осознавал, чего стоили их мастер и модель, создавая эти работы, которым им было так легко подражать.

Идеализм Микеланджело внес мощную коррективу в "ощущение красоты борьбы и святости страдания". "Ничто так не приближает к Богу, - писал он, - как усилие создать совершенную работу, потому что Бог есть совершенство".

Никто никогда не боролся более яростно, чем этот человек, который непрестанно мучил себя и плакал из-за "бесполезной потери времени", когда работал над потолком Сикстинской капеллы,

который создавал своей кровью существа, которых он создал, и был недоволен своими возвышенными творениями в момент их завершения и оставил их незавершенными, который до своего последнего дня пребывал в агонии и слезах

Piangendo, amando, ardendo, e sospirando,—

Ch'affetto alcun mortal non mi è più nuovo,—[\[154\]](#)

"Плачущий, любящий, горящий и вздыхающий — ибо не было ни одного человеческого чувства, которого он не испытывал".

Он тщетно искал воображаемый идеал и, умирая, сожалел не о радости жизни, а о своих прерванных трудах.[\[155\]](#)

Помимо этой мужественной скромности, что мы можем подумать об абсурдном тщеславии всех тех маленьких мастеров, которые заявляли, что произошли от великого мастера, и считали себя Микеланджело?

Вазари осмеливается написать:

"Современное искусство доведено до такого совершенства, что в то время как наши предшественники создавали картину за шесть лет, мы создаем шесть за один год. Я могу свидетельствовать, поскольку видел, как это делается, и делал это сам, и, тем не менее, наши работы намного законченнее и совершеннее, чем работы известных художников, которые предшествовали нам ".[\[156\]](#)

Даже самые слабые испытывали то же чувство. Перино дель Вага считал себя намного выше Мазаччо, а у Челлини тщеславие заканчивалось трогательным безумием. Он чувствовал, что античность ценна только как фон для его работ, и для своего "Юпитера" использовал бронзовые отливки, которые Приматаччо привез из Рима.[\[157\]](#)

Когда художник настолько уверен в успехе, он больше не утруждает себя тем, чтобы заслужить его. "Che cartoni o non cartoni", - восклицает Джорджо да Тревизо, - "io, io, ho l'arte su la punta dell pennello" ("Нуждаюсь ли я в учебе, я, у кого искусство на кончике кисти!").

Сомнения, которые испытывал Микеланджело, больше не сдерживали художников. Они не боялись закончить то, что начали. Померанчи, Семино, Кальви рисовали по четыре квадратных ярда в день. В возрасте семнадцати лет Камбьязо написал "Историю Ниобы" без этюдов или набросков. Он создал столько работ, сколько дюжина художников вместе взятых, и его жена разжигала огонь пачками рисунков, которые он ежеминутно выбрасывал. Современники сравнивают его с Микеланджело и добавляют, что последний от сравнения не выигрывает. Санти ди Тито написал портрет менее чем за полчаса. Он устроил фабрику в своем доме и выпускал их в огромных количествах. Его ученику Темпести не удалось найти достаточного занятия для своего таланта в области великих фресок в Риме, и, чтобы отдохнуть от живописи, он сделал полторы тысячи гравюр. За месяц Вазари, Триболо и Андреа дель Козимо построили и украсили дворец. За день Перино дель Вага нарисовал Пролив Красного моря.



СПУСК С КРЕСТА

Кафедральный собор, Флоренция (1553-1555).

Венецианцы, благодаря своей удаленности от Рима и Флоренции и своему пылкому общению с природой, которую, к ужасу Вазари, они осмелились честно копировать, [\[158\]](#) были спасены на время, но в конце концов подхватили инфекцию. Флорентийский дух завоевал это последнее прибежище искусства, и Тинторетто привнес дух Микеланджело в венецианский реализм. [\[159\]](#)

Мозг Италии был охвачен лихорадкой. [\[160\]](#) Микеланджело разрушил душевное равновесие периода, иссушенного интеллектуализмом и ослабленного вкусом к удовольствиям. Удар его ослепительного света по их глазам, слишком слабым, чтобы вынести это, ослепил их и вызвал бред воображения без поэзии, без мысли и без жизни.

Карраччи были нужны в конце века, если не для того, чтобы спасти итальянское искусство от неминуемой смерти, то, по крайней мере, для того, чтобы придать ему, выходящему из безумия, вид достоинства и холодной утонченности, которым оно могло бы прикрыться перед смертью.

Таким образом, величие Микеланджело стало фатальным для итальянского искусства. Так происходит со всем, что слишком возвышается над своим временем. Декаданс могут предотвратить или замедлить только умные и умеренные таланты, подобные Карраччи, которые, едва отличаясь от среднего уровня своего времени, легко поддаются его пониманию. Это гении здравого смысла, и поэтому они полезны обычному человеку. Герои искусства также являются его тиранами; их слава убивает, и чем они величественнее, тем больше их следует бояться, ибо они навязывают всем людям законы личности, которые могут существовать только один раз. Они - всепожирающая сила; они озаряют, но и сжигают; они имеют право быть уникальными в своем

существо и в своей работе. Они, кажется, осознают в себе всю цель природы, и тем, кто следует за ними, не остается ничего, кроме как быть поглощенными и исчезнуть.

Было бы абсурдно предлагать Микеланджело в качестве модели молодым художникам. Следует ли вообще брать за образец великих людей в искусстве? Разве это не одна из ошибок классического воспитания? Они являются образцами энергии, источниками силы и красоты. Полезно на мгновение полюбоваться их сиянием, а затем оторваться от их созерцания и работы.

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

ДАТА	ВАЖНЫХ СОБЫТИЙ	ОСНОВНЫЕ РАБОТЫ
1475	года 6 марта. Рождение Микеланджело на Капрезе.	
1488	год 1 апреля. Он поступает в школу Доменико и Давида Гирландахо.	
1489	Он поступает в школу Бертольдо и становится протеже Лоренцо Медичи.	
1490-1492		<i>Маска фавна. Мадонна с лестницы. Битва кентавров.</i>
1492 г.	8 апреля. Смерть Лоренцо де Медичи.	
1492-1494	На службе у Пьеро де Медичи.	<i>Деревянное распятие. Статуя Геркулеса.</i>
1494	октябрь. Перелет в Венецию и Болонью. Он работал у С. Петронио в Болонье.	<i>Ангел для арки Святого Доменико в Болонье.</i>
1495 г.	Возвращение во Флоренцию.	<i>Giovannino. Спящая любовь.</i>
1496	год, 25 июня. Прибытие в Рим.	<i>Вакх. Купидон.</i>
1498	23 мая. Савонарола сожжен во Флоренции.	
1498-1500		<i>Пьета Святого Петра.</i>
1501	Возвращение во Флоренцию.	<i>Статуи для алтаря Пикколомини в соборе Сиены.</i>

1501-1505		<i>Давид.</i> Мультифильм о битве при Кашине. <i>Святое семейство Аньоло Дони.</i> <i>Дева из Брюгге.</i> Барельефы Мадонны для Таддео Таддеи и Бартоломео Питти.
Март	1505 года. Юлий II вызывает его в Рим.	Первый план гробницы Юлия II
1506 г.	Лаокоон был обнаружен в Риме.	
1506 г.	17 апреля. Перелет во Флоренцию.	
1506	Конец ноября. Примирение с Юлиусом в Болонье.	
1506-1508		Бронзовая статуя Юлия II в Болонье.
1508	Возвращение в Рим.	
1508	с 10 мая по 1512 год, октябрь. . .	Росписи на потолке Сикстинской капеллы.
1513	21 февраля. Смерть Юлия II.	
1513	11 марта. Избрание Льва X.	
1513 г.	6 мая. Второй контракт на гробницу Юлия II.	
1513-1516	Микеланджело во Флоренции.	<i>Рабы.</i> <i>Моисей.</i>
1516	июль. Третий контракт на гробницу Юлия II.	
1517	сентябрь. Серьезная болезнь Микеланджело.	
1518	19 января. Контракт в отношении фасада собора Святого Лоренцо во Флоренции.	

1518-1520	Микеланджело в каменоломнях Каррары, Серавецца.	
1520	10 марта. Микеланджело освобожден от контракта на фасад Сан-Лоренцо по приказу Льва X.	<i>Христос Минервы.</i>
1520	6 апреля. Смерть Рафаэля.	
1521	Начало работ над капеллой Медичи в Сан-Лоренцо.	<i>Мадонна из капеллы Медичи.</i>
1521	В конце года тяжело заболел Микеланджело.	<i>Победа.</i>
1522	19 ноября. Избрание Климента VII.	
1524-1526		Работы над гробницей Медичи и библиотекой Лаврентия.
1527	6 мая. Захват Рима империалистами.	
1529	6 апреля. Микеланджело назначен генеральным губернатором и прокуратором укреплений Флоренции. Миссия по осмотру укреплений в Пизе, Ливорно и Ферраре.	<i>Леда.</i>
1529 г.	21 сентября. Бегство в Венецию. Осада Флоренции.	
1529	20 ноября. Возвращение во Флоренцию. Оборона Сан-Миниато.	
1530	12 августа. Капитуляция Флоренции. Проскрипции.	<i>Аполлон.</i>
1531	июнь. Тяжелая болезнь Микеланджело.	Работа над гробницами Медичи.
1532	год, 29 апреля. Четвертый контракт на памятник Юлию II.	

1533 г.	Начало дружбы с Томмазо деи Кавальери в Риме.	Первый план для <i>Последнего Суда</i> .
1534	смерти во Флоренции Лодовико, то отец Микеланджело.	
1534	23 сентября. Микеланджело возвращается в Рим, где остается до своей смерти.	
1534	25 сентября. Смерть Климента VII.	
1534	13 октября. Избрание Павла III.	
1535	1 сентября. Микеланджело назначен по приказу Павла III главным архитектором, скульптором и живописцем Апостольского дворца.	
1536	Начало дружбы с Витторией Колонна в Риме.	
1536	Апрель-ноябрь 1541 . . .	<i>Страшный суд</i> в Сикстинской Капелле.
1538	Статуя Марка Аврелия установлена на Капитолии.	<i>Брут</i> . Рисунки Христа для Виттории Колонна.
1542-1544 гг.		Фрески капеллы Паулины.
1542	20 августа. Последнее соглашение на памятник Юлию II.	
1544	июнь. Серьезная болезнь Микеланджело, за которым ухаживали во дворце Строчи.	
1545	февраль.	Завершение строительства памятника Юлию II в Сан-Пьетро в Винкули.
1545-1546	Тициану в Риме.	

1546	январь. Серьезная болезнь Микеланджело. Он отдает своих рабов Строцци.	Работа над карнизом дворца Фарнезе.
1547	1 января. Микеланджело назначен Павлом III архитектором собора Святого Петра.	
1547	25 февраля. Смерть Виттории Колонна.	Работа на Капитолии.
1549	год, 10 ноября. Смерть Павла III.	
1550	8 февраля. Избрание Юлия III.	Работа над Винья дель Папа Джулио и реконструкцией лестницы Бельведера.
1551	год - первое издание "Vite" Вазари.	
1553	год - первое издание "Жизни Микеланджело" Асканио Кондиви.	Работа над собором Святого Петра.
1555 г.	23 марта. Смерть Юлия III.	
1555 г.	23 мая. Избрание Павла IV.	
1555	3 декабря. Смерть Урбино, слуги Микеланджело.	Группа <i>Пьеты</i> , разбитая Микеланджело, продолжена и завершена Тиберио Кальканьи.
1558		Он работает над моделью купола собора Святого Петра.
1559-1560	годы Даниэле да Вольтерра по приказу Павла IV рисует драпировки для фигур Страшного суда.	
1560	Екатерина Медичи попросила Микеланджело сделать статую Генриха II.	Работы по преобразованию Терм Диоклетиана в церковь Святой Марии дельи Анджели.
1561 г.	29 августа. Микеланджело	Работа на воротах Пиа.

заболел.

1563 г. 31 января. Микеланджело стал президентом Флорентийской академии.

1564 февраль. *Пьета Ронданини.*

1564 18 февраля. Смерть Микеланджело.

1564 14 июля. Похороны в Сан - Лоренцо в Флоренция.

КАТАЛОГ ОСНОВНЫХ РАБОТ МИКЕЛАНДЖЕЛО, НАХОДЯЩИХСЯ В ПУБЛИЧНЫХ КОЛЛЕКЦИЯХ

I.—КАРТИНЫ

ИТАЛИИ

,ФЛОРЕНЦИЯ. Уффици.

Святое семейство, написана для Аньоло Дони (между 1501 и 1505 годами).

РИМ. ВАТИКАН.

Росписи на потолке Сикстинской капеллы (1508-1512).

Страшный суд (1536-1541).

Фрески капеллы Паулины (1542-1549).

АНГЛИЯ

ЛОНДОН. НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ.

Погребение (около 1495 г.).

Манчестерская Дева (около 1495 г.).

II.—СКУЛЬПТУРА

ИТАЛИЯ

ФЛОРЕНЦИЯ. MUSEO NAZIONALE.

Маска фавна (между 1490 и 1492 годами).

Вакх (1497).

Умиравший Адонис (1497).

Дева с Младенцем, круглый барельеф, выполненный для Таддео Таддеи (между 1501 и 1505 годами).

Победа (1522-1523).

Аполлино (1530).

Брут (1538).

GALLERIA ANTICA E MODERNA E TRIBUNA DEL DAVID.

Давид (между 1501 и 1504 годами).

CASA BUONARROTI.

Кентавры и лапифы, мраморный барельеф (между 1490 и 1492 годами).

Дева с Младенцем, бронзовый барельеф (между 1490 и 1492 годами).

САН-ЛОРЕНЦО.

Гробницы Медичи (1524-1527 и 1530-1534).

SANTA MARIA DEI FIORE.

Сошествие с креста (1553-1555).

РИМ. СОБОР СВЯТОГО ПЕТРА.

Pietà (1498-1500).

SAN PIETRO IN VINCULI.

Гробница Юлия II: (*Моисей*, 1513-1516).

Рахиль и Лия (1542-1545).

ФРАНЦИЯ

ПАРИЖ. Лувр.

Рабь (1513-1516).

АНГЛИЯ

ЛОНДОН. МУЗЕЙ ЮЖНОГО КЕНСИНГТОНА.

Коленопреклоненный Купидон (1497).

КОРОЛЕВСКАЯ АКАДЕМИЯ.

Святое семейство, круглый барельеф, сделанный для Барта. Питти (между 1501 и 1505 годами).

БЕЛЬГИЯ

БРЮГГЕ. СОБОР.

Мадонна (между 1501 и 1505 годами).

ГЕРМАНИЯ

БЕРЛИН. KOENIGLICHE MUSEUM.

Giovannino (1495).

ПРИМЕЧАНИЕ К ЧЕРТЕЖАМ

Великие европейские музеи — особенно Лувр, Уффици, Альбертина в Вене, Британский музей, Оксфордский университет и Виндзор — содержат очень богатые коллекции рисунков Микеланджело. Самые красивые из экспонатов Лувра поступили из коллекций Джабаха и Мариетты.

"Вы не могли бы пожелать ничего более законченного или демонстрирующего большее знание рисования", - говорит Мариетт... "они почти слишком закончены.... Я не знаю другого мастера, который завершил бы свои занятия более полно. Когда он ищет определенную позу, он порывисто набрасывает на бумагу то, что приходит в голову его воображению. Он рисует крупными мазками.... Но если он хочет изучать природу, чтобы позже воспроизвести ее в скульптуре или живописи, он следует совершенно другому методу.... Его рисунок - это уже не набросок, а

законченный фрагмент, в котором не упущена ни одна деталь, это сама плоть; и Микеланджело ничего больше не нужно было для лепки. У меня есть несколько рисунков, где вы можете увидеть отметки, которые Микеланджело сделал на них, и которые указывают на то, что эти рисунки использовались им в качестве ориентиров при моделировании..."

Некоторые рисунки в Лувре были сделаны для гробниц Медичи и для бронзового Давида Флоримона Роберте.

Еще одна любопытная вещь в этих рисунках заключается в том, что мы часто находим на них стихи Микеланджело, фрагменты стихотворений. И стихи, и рисунки часто являются повторениями или вариациями определенных идей, которые были в его голове в течение многих лет и занимали его внимание с упорством фиксированных идей.

Микеланджело пользовался безразлично красным мелом, пером и чернилами, а также углем или карандашом.

БИБЛИОГРАФИЯ

I.—СОЧИНЕНИЯ МИКЕЛАНДЖЕЛО

Le Lettere di Michel-Angelo Buonarroti, pubblicate, coi *Ricordi ed i Contratti artistici*, per cura di Gaetano MILANESI. Флоренция, 1875, в-фол., IX, 721 стр. Лемонье (495 писем, с 1497 по 1563 год).

Rime di Michel-Angelo Buonarroti, raccolte da Michelagnolo suo nipote. Флоренция, 1623, Джунти (первое полное издание, но полно ошибок).

Rime di Michel-Angelo Buonarroti, cavate dagli autografi e pubblicate da Cesare GUASTI. Флоренция, 1863 (первое действительно точное издание).

Die Dichtungen des Michel-Angelo Buonarroti, herausgegeben und mit kritischem Apparat versehen von Carl FREY. Берлин, 1897 (лучшее и наиболее полное издание стихотворений Микеланджело, дошедшее до настоящего времени).

II.—РАБОТЫ О МИКЕЛАНДЖЕЛО

I. СОЧИНЕНИЯ ЕГО СОВРЕМЕННИКОВ.

Giorgio VASARI.—*Vite degli architetti, pittori e scultori* (first edition). Флоренция, 1550, в 4—х томах;—(второе издание). Флоренция, 1568, в 4—х томах.—издание МИЛАНЕЗИ. Флоренция, 1856, Лемонье.

Ascanio CONDIVI.—*Vita di Michel-Angelo Buonarroti*. Рим, 1553, Антонио БЛАДО; —(второе издание). Флоренция, 1746, с примечаниями Мариетты.

Paolo GIOVIO.—*Michaelis Angeli Vita*, published by TIRABOSCHI in his *Storia della letteratura italiana*, Vol. IX, Модена, 1781 год.

Sammlung ausgewaehlter Biographien Vasaris, herausg. фон Карл ФРЕЙ (во втором томе собраны жизнеописания Микель-Анджело Буоннароти, критическое издание всех биографий, написанных его современниками).

Виттория КОЛОННА.—*Иней* (первое издание). Парма, 1538;—(второе издание), 1539;—(третье издание), 1544;—издание САЛЬТИНИ. Флоренция, 1860, Барбера. —*Картеджио*, изданное Эрманно ФЕРРЕРО и Джузеппе МЮЛЛЕРОМ. Турин, 1892, Лешер (Письма и документы).—*Отредактированное письмо*, опубликованное ЗАЛЫЦА. Florence, 1898.—*Codice delle Rime di*

Vittoria Colonna, appartenente a Margherita, regina di Navarra scoperto ed illustrato. Пистойя, 1900, изд. Торди.

Франсуа ДЕ ОЛЛАНД.—*Четверостишие о культуре*, проводившееся в Риме с 1538 по 1539 год, написано в 1548 году, опубликовано Иоахимом ДЕ ВАСКОНСЕЛЛОС; —Французский перевод в "*Искусстве Португалии*" графа РАЧИНСКОГО. Париж, 1846, Ренуар.

Donato GIANNOTTI.—*De' giorni che Dante consumo nel cercare l'Inferno e'l Purgatorio. Dialoghi*. Флоренция, 1859 год.

Бенвенуто ЧЕЛЛИНИ.—*Buma* (1559 - 1562), первое издание. Naples, 1728.—*I Trattati dell'oreficeria e della scultura*. Флоренция, 1893, издание К. Миланези.

Benedetto VARCHI.—*Due lezioni di Benedetto Varchi*. Florence, 1549.—*Orazione funerale recitata nelle esequie di Michel-Angela Buonarroti*. Florence, 1564, Giunti.

Francesco BERNI.—*Opere burlesche*. Флоренция, 1548 год. Giunti.

Корреспонденты Микеланджело: И. Себастьяно дель Пьомбо, Ред. Миланези, французский перевод А. ЛЕ ПРИЕРА. Paris, 1890, Librairie de l'Art.

Blaise DE VIGENÈRE.—*Les Images de Philostrate*. Париж, 1629 год.

II.—СОВРЕМЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Ричард ДАППА.—*Жизнь и литературные произведения Микель-Анджело Буонарроти*. Лондон, 1806, 1816 (переводы в стихах поэзии Микеланджело Саути и Вордсворта).

Куатремер ДЕ КУИНСИ.—*Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange Buonarroti*. Париж, 1835 год.

Giovanni GAYE.—*Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. Флоренция, 1839, три тома.

FR. АЛЬ РИО.—*Мишель-Анж и Рафаэль* (первое издание). Ганновер, 1860 (с тех пор вышло семь изданий; последнее вышло в 1900 году с иллюстрациями).

Aurelio GOTTI.—*Vita di Michel-Angelo*. Флоренция, 1875, два тома.

К. Хит УИЛСОН.—*Жизнь и произведения Микель-Анджело*. Лондон, 1876. *L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange*, by Charles BLANC, Eug. GUILLAUME, Paul MANTZ, Charles GARNIER, A. MEZIÈRES. Анатолий де МОНТАЙГЛОН, Жорж ДЮПЛЕССИ и Луи ГОНС. Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1876.

Anton SPRINGER.—*Raffael und Michelangelo*, 1878.

Джон Аддингтон САЙМОНДС.—*Жизнь Микель-Анджело Буонарроти*. Лондон, 1893.

Corrado RICCI.—*Michelangelo*. Флоренция, 1901.

Henry THODE.—*Michel-Angelo und das Ende der Renaissance*, 1^e vol. Берлин, 1902. -2^e т. Berlin, 1903.

Alfred VON REUMONT.—*Vittoria Colonna*. Fribourg, 1881.

Albert HAUCK.—*Vittoria Colonna*. Heidelberg, 1882.

GIOTTI.—*Catalogo delle opere d'arti e dei disegni di Michel-Angelo Buonarroti*, 1875.

F. REISET.—*Notice des dessins du musée du Louvre*. Париж, 1866 год.

Baron H. GEYMULLER.—*Michelangelo als Architekt*.

Dr Ernst STEINMANN.—*Die Sixtinische Kapelle.*

Carl FREY.—*Studien zu Michelagnolo (Jahrb. der K. preuss. Kunstssamml.)* 1895-1896.

Luigi PASSERINI.—*La bibliografia di Michel-Angelo Buonarroti e gli incisori delle sue opere.* Флоренция, 1875 год.

КОНЕЦ СНОСКИ:

[1] Условия

[2] Рисунки в Лувре с фресок Санта-Кроче.

[3] Мюнхен. Рисунки с карминовых фресок.

[4] В коллекции Медичи "Святой Иероним" Ван Эйка был оценен в сорок дукатов, "Джотто" и "Фра Анджелико" - всего в десять дукатов. Фламандцев не меньше ценили в Урбино, где писал Юстус Гентский, чьи фрески были скопированы Рафаэлем, когда он был ребенком, и в Риме, где Ян Рейш двадцать лет спустя должен был работать над Станцем, и по всему Неаполитанскому королевству, не говоря уже о большой коллекции фламандских картин на севере Италии, таких как работы кардинала Гримани в Венеции и кардинала Бембо в Падуе.

[5] Микеланджело должен был получить шесть флоринов в первый год, восемь - во второй и десять - в третий.

[6] "10 мая 1508 года, - как он написал позже, - я, Микеланджело, *скульптор*, начал работать над росписями Сикстинской капеллы".

[7] У него были товарищи по Бертольдо, Граначчи, скульпторы Рустичи, Баччо ди Монте Лупо и Андреа дель Монте-Сансовино, художники Никколо Согги, Лоренцо ди Креди, Джулиано Буджардини и жестокий Торриджано деи Торриджани, чей удар оставил след на лице Микеланджело на всю жизнь.

[8] Сначала во дворце Строцци, затем купленном в 1529 году Франциском I и размещенном в Фонтенбло, он исчез в семнадцатом веке.

[9] Я считаю невозможным распознать, как это делает Тоде, намек на смерть Савонаролы в письме 1508 года, когда Микеланджело, услышав, что его отец был оклеветан его братом, пишет: "худших новостей я не получал уже десять лет". Ничто не дает нам оснований полагать, что Микеланджело не просто намекает на другие семейные трудности.

[10] Проповеди об Амосе и Захарии.

[11] Смотрите "Диалоги о культуре" Франциска Голландского, который рассказывает о беседах Микеланджело и Виттории Колонна в Риме в 1538-39 годах.

[12] Бетховен точно так же писал Беттине Брентано в 1810 году: "большинство мужчин тронуты красотой, но это не в природе художников. Художники созданы из огня — они не плачут".

[13] Франциск Голландский *там же*.

[14] *Там же*. Этот отрывок применим к фламандской живописи в целом.

[15] "Знаешь ли ты, - сказал Микеланджело Кондиви, - что целомудренные женщины остаются гораздо более свежими, чем те, кто не целомудрен. Насколько в большей степени это должно быть верно в отношении Девственницы, которая никогда не допускала ни малейшей нескромной мысли, которая могла бы обеспокоить ее тело. Я бы выразился еще более категорично. Я верю, что эта свежесть и цветок юности, которые она получила естественным образом, были сохранены для нее сверхъестественным образом, чтобы девственность и вечная чистота Божьей Матери могли быть продемонстрированы миру. Сыну такое чудо было не нужно. Совсем наоборот, ибо если бы нужно было показать, что Сын Божий воплотился в человеке и что он претерпел все, что терпят люди, кроме греха, то не было необходимости заставлять человеческое исчезать за божественным, но было бы лучше позволить человеческому следовать своей природе таким образом, чтобы казалось, что у него тот возраст, который был у него на самом деле. Поэтому не удивляйтесь, если по этим причинам я изобразил Саму Святую Деву, Матерь Божью, намного моложе, чем требовали бы ее годы, и если я назвал Сыну его реальный возраст".

[16] Контракт от 26 августа 1498 года с французским кардиналом Жаном де Гросле де Вилье, аббатом Сан-Дени, послом Карла VIII, который заказал его для часовни королей Франции (Часовня Святой Петрониллы) в соборе Святого Петра.

[17] Этот Давид был установлен в центре двора замка Бери и перенесен в шестнадцатом веке в замок Виллерау близ Меннеси, откуда впоследствии исчез. Фигура была в натуральную величину, с головой Голиафа у ног; набросок пером и тушью в Лувре - это все, что от нее осталось.

[18] Кардучо видел некоторые фрагменты в 1633 году во владении вице-короля Неаполя. Марк-Антонио выгравировал в 1510 году знаменитый эпизод "купальщицы", используя в качестве фона пейзаж Лукаса ван Лейдена. Агостино Венециано сделал с него еще одну гравюру в 1523-24 годах. Аристотель да Сан-Галло зарисовал всю композицию и в 1542 году написал по этому рисунку картину маслом (замок Холкхэм, Англия). Существует множество фрагментарных исследований этой работы в коллекции Альбертины в Вене, Венецианской академии, Лувре и Оксфордском университете. Их можно составить, следуя рисунку Даниэле да Вольтерры в Уффици. Битва включала, помимо эпизода с купальщицами, кавалерийское сражение. "Si vedono infiniti combattendo di cavallo cominciare la zuffa," says Vasari. Выбран был момент, когда звук трубы поднял тревогу среди флорентийцев, застигнутых пизанцами врасплох во время купания.

[19] Особенно из заметок, где Лионардо описывает битву в своем "Thatteto della Pittura", II, 145, сочетание фотографической точности и академического рационализма.

[20] Никогда еще не видели столько обнаженной натуры в одной композиции, за исключением "Страшного суда" в Орвието. Микеланджело так далеко зашел в своем презрении не только к любому психологическому анализу, но и ко всей драматической вероятности, что ввел в центр композиции обнаженного мужчину, который лежит и лениво переворачивается, казалось, не обращая никакого внимания на царившую вокруг него суматоху. Это был классический барельеф, излучающий героическую красоту, независимо от сюжета и чувства.

[21] Фрески Пинтуриккьо в библиотеке собора в Сиене, закончены в 1507 году.

[22] Фрески Синьорелли в часовне собора Орвието, закончены в декабре 1504 года. Хорошо известно, с какой жестокостью Микеланджело неоднократно демонстрировал свое презрение к Синьорелли и Перуджино.

[23] В конце мемориала, в котором он рассказал всю историю памятника Юлию II, чтобы снять с себя вину. (Lettere di M. A.B., Ed. G. Milanese, Florence, 1875, cdxxxv, p. 494.)

[24] Тоде подтверждает это мнение, которого также придерживался Серлио в шестнадцатом веке в отношении строительства собора Святого Петра.

[25] В 1519 году мы находим следы новой переписки между Микеланджело и Турцией. Некий Томмазо ди Толфо из Адрианополя умоляет его приехать в Турцию и написать несколько картин для "сеньора Адрианополя, который является знатоком искусства и купил антиквариат".

[26] Статуя была из семи латунных элементов (11,34 метра) в высоту, и папа был представлен сидящим.

[27] Потолок Сикстинской капеллы имеет прямоугольную форму, его размеры составляют сорок метров в длину и тринадцать в ширину.

I. В горизонтальной части свода расположены девять сцен из книги Бытия; Вечное отделение света от тьмы, Вечное сотворение солнца и луны, Вечное разделение вод, Сотворение мужчины, сотворение женщины, Искушение, Каин и Авель, Всемирный Потоп и Пьянство Ноя.

II. В каждом ракурсе воображаемой рамки, окружающей эти девять сцен, изображена обнаженная фигура, сидящая на пьедестале, всего их двадцать. Вазари называет их "Игнуди". Между ними и под каждой из пяти сцен книги Бытия находится маленький медальон бронзового цвета.

III. У подножия арок свода, на двенадцати подвесках, двенадцать пророков и сивилл восседают между пилястрами, увенчанными обнаженными детьми, которые действуют как кариатиды, и каждого из них сопровождают два маленьких гения. Это Иеремия, Иезекииль, Иоиль, Захария, Исайя, Даниил, Иона, персидские, эритрейские, кумские, дельфийские и ливийские Сивиллы.

IV. Между пророками и сивиллами, в пространстве над двенадцатью арочными окнами, находятся предшественники Христа, группы из двух или трех человек, разделенные на две секции архивольтом, в середине которого на табличках написаны имена предшественников. Над этими треугольниками, на ребрах, изображены обнаженные юноши. Между треугольниками и под тронами пророков и сивилл, чьи имена они носят на табличках, находятся детские фигурки.

V. На четырех подвесках, образованных углами потолка, изображены Давид, Победитель Голиафа; Юдифь и Олоферн; Медный Змей и Повешение Амана.

[\[28\]](#) Письмо своему отцу, 27 января 1509г.

[\[29\]](#) Микеланджело забросил живопись почти на двадцать лет и не возвращался к ней до 1529 года.

[\[30\]](#) "Я не хотел, чтобы они требовали с меня 3000 крон, которые я уже получил, поскольку я показал, что они должны мне гораздо больше. Но Агиненсис сказал мне, что я обманщик". (Письмо Микеланджело, 1524 г.)

[\[31\]](#) Рост двадцать шесть футов три дюйма.

[\[32\]](#) Контратти, 635 и далее.

[\[33\]](#) Два раба были подарены Микеланджело в 1544 году Роберту Строцци, который в то время был изгнан из Флоренции и нашел убежище во Франции. Наконец они добрались до замка коннетабля де Монморанси в Экуэне, и Анри де Монморанси, умерев в 1632 году, передал их кардиналу де Ришелье. Из замка Ришелье они были перевезены в семнадцатом веке в сады маршала де Ришелье в Париже. Именно благодаря Ленуару они были переданы Франции в 1793 году.

[\[34\]](#) Кондиви писал, что, согласно Микеланджело, статуи связанных людей, которые должны были быть установлены напротив пилястр нижней части гробницы, "представляли свободные искусства, живопись, скульптуру и архитектуру, каждое со своими характерными атрибутами, таким образом, чтобы их можно было легко узнать. В то же время они выразили идею, что все добродетели были заключены в тюрьму смерти вместе с папой Юлием и что они никогда не найдут никого, кто ободрит бы их и поддержал так, как это делал он".

На некоторых набросках в Оксфорде изображено несколько таких заключенных, борющихся со своими цепями. Большие статуи верхнего этажа должны были олицетворять святого Павла, Моисея, Адама, Жизнь и Созерцание; Юлий II был изображен спящим на открытом саркофаге, который поддерживали два ангела, "один улыбающийся, чтобы выразить радость небес, а другой плачущий, чтобы изобразить печаль земли".

Большой рисунок пером и тушью в Uffizi частично показывает архитектуру памятника, которую Шарль Гарнье назвал архитектурой ювелира, и который на самом деле является рамкой для объединения скульптурных фигур как можно лучше. Хотелось бы верить, что этот чертеж относится не к плану 1513 года, а к упрощенному плану 1516 года.

[\[35\]](#) Кардинал Джулио Медичи, будущий Климент VII.

[\[36\]](#) Длина моста составляет 1,62 метра.

[\[37\]](#) Обращение академиков Флоренции ко Льву X, подписанное Микеланджело. (Готти, том II, стр. 84.)

[\[38\]](#) Микеланджело закончил свою работу в апреле 1520 года. Христос был отправлен в Рим в марте 1521 года. Пьетро Урбано работал над ним с июня до середины августа, когда внезапно покинул Рим.

Себастьяно дель Пьомбо пишет Микеланджело в сентябре 1521 года: "Пьетро Урбано все изуродовал. В частности, он укоротил правую ступню, и вы можете ясно видеть, что он отрезал пальцы на ногах: он даже укоротил пальцы, особенно на правой руке, которая держала крест. Фриззи говорит, что они выглядят так, как будто их сделал "пекарь". Эта рука даже не похожа на мраморную; можно подумать, что ее сделал кондитер, настолько негнувшиеся пальцы. Вы также можете видеть, что он поработал

над бородой, и можно подумать, что он смоделировал ее тупым ножом. Он также изуродовал одну из ноздрей и почти испортил нос.

Микеланджело пришлось поручить завершить работу скульптору Федерико Фрицци. Со своей обычной честностью он предложил сделать совершенно новую статую для Метелло Варджа, который заказал у него эту работу, но Вардж отказался. Микеланджело так стыдился Христа Минервы, что, когда статуя была открыта в декабре 1521 года, Лионардо Селлахо, один из его друзей в Риме, очень позаботился о том, чтобы все знали, что это не работа Микеланджело, а что он просто подретушировал ее.

[39] После смерти Льва X 1 декабря 1521 года и в течение всего понтификата Адриана VI, который умер 23 сентября 1523 года, кардинал Джулио де Медичи наложил "паузу" на все свои начинания. Вполне вероятно, что во время годовой передышки (1522-23) Микеланджело смог снова взяться за гробницу Юлия II и что он работал над замечательной Победой Барджелло и над едва загроможденными фигурами грота Боболи.

[40] Пятьдесят крон. Микеланджело просил всего пятнадцать.

[41] Ему было пятьдесят лет. В 1517 году, когда ему было сорок два, в письме Доменико Буонинсеньи он назвал себя "старым". В 1523 году в письме кардиналу Доменико Гримани он подчеркнул, что с возрастом его силы ослабевают. "Если я работаю день, - говорит он, - я должен отдыхать четыре".

[42] Тоде делает вид, что Микеланджело не воспринял это всерьез и что следующее письмо - "ирония и юмор". Да, он полон юмора, но я не думаю, что это иронично. Если здесь и есть какая-то доля иронии, то скорее со стороны папы римского, который, возможно, высмеивал наивность Микеланджело и его хорошо известную склонность с энтузиазмом относиться к любому новому начинанию, особенно к самым фантастическим. На самом деле после частого обмена письмами в октябре и ноябре 1525 года Фаттуччи, друг Микеланджело, в декабре тайно предупредил его, что "Колосс был всего лишь шуткой". Микеланджело не подозревал никакого злого умысла в этом плане и уже рисовал в своем воображении причудливого Колосса, которому он придал откровенно популярный характер, чудовищный и комичный, как у одного из гигантов Аристо.

[43] Мраморную глыбу, брошенную Микеланджело, вскоре забрал его ревнивый соперник Бандинелли, который сделал из нее статую Геркулеса и Какуса, которая и по сей день стоит на площади Синьории.

[44] До этого Микеланджело безвозмездно оказывал свои услуги своей стране.

[45] Именно для него Микеланджело некоторое время спустя написал свою картину "Леда", но так и не отправил ее ему из-за некоторой невежливости со стороны посла Феррарезе.

[46] Микеланджело не называет его имени, несомненно, чтобы не компрометировать его.

[47] При входе в часовню Святого Лоренцо справа находится могила Джулиано, герцога Немурского (Действие); а слева - Лоренцо, герцога Урбинского (Мыслитель); а напротив алтаря - Богородица, кормящая Младенца грудью. Каждый из двух капитанов помещен в прямоугольную нишу по бокам от двух других ниш, которые пусты. Под каждым из них на рифленой крышке саркофага изображены две аллегорические фигуры, полулежащие (День и Ночь - Рассвет и Сумерки) с повернутыми спинами. Саркофаги намеренно слишком малы; для фигур на них едва хватает места. Несомненно, Микеланджело хотел подчеркнуть впечатление героического и мучительного усилия, производимое видом этих атлетических форм, обращенных к самим себе сложными и скованными частями. Две гробницы были закончены в 1531 году. Мы знаем замечательные стихи, которые Микеланджело написал к своей фигуре Ночи и которые, несомненно, датируются дюжиной лет спустя, мартом 1544 года. См. Frey XIX. стр. 16-17.

[48] В это же время, повинувшись дикой и инстинктивной реакции своей натуры против христианского пессимизма, которым он был подавлен, Микеланджело выполнил несколько произведений дерзкого язычества, таких как картина "Леда, облаканная лебедем" (1529-1530), которая, первоначально созданная для герцога Феррары, была подарена Микеланджело своему ученику Антонио Мини, который перевез ее во Францию, где, как говорят, она была уничтожена около 1643 года субарендатором де Нуайе из-за ее распущенности. Чуть позже Микеланджело написал для Барта. Беттини карикатуру на Венеру, облаканную любовью, по которой Понтормо сделал картину, которая сейчас находится в Уффици. Другие рисунки, полные грандиозного и сурового

бесстыдства, вероятно, относятся к тому же периоду. К первым месяцам осады относится также замечательная незаконченная статуя Аполлона из Национального музея, которую он изготовил для Баччо Валори осенью 1530 года.

[49] В плане постройки (квадрат, увенчанный куполом с рифлеными пилястрами и нишами с фронтонами) Микеланджело находился под влиянием Брунеллески и Витрувия, которых он изучал в то время. Орнаментов было очень мало, а идея плана была ясной, простой и абстрактной. Для Микеланджело архитектура всегда была обрамлением для его статуй. Он даже зашел так далеко, что в 1560 году написал кардиналу Карпи, что подразделения архитектуры такие же, как и у человеческого тела, и никто, кто не был "un buon maestro di figure" и не разбирался в анатомии, не может быть архитектором.

[50] Он прислал модель в 1559 году. Именно по этой модели Вазари выполнил так критикуемую лестницу Лаврентия. Несмотря на недостатки, она демонстрирует суровый гений Микеланджело, которому, казалось, нравилось создавать себе трудности. Эта головокружительная лестница, задуманная таким сухим, жестким и сложным образом, но сильная и неистовая, и которая всегда стремится подчеркнуть восходящие линии, несомненно, является продуктом того же духа, который создал гробницы Медичи. Кроме того, следует отметить, что недостатки были подчеркнуты тем, как Вазари это выполнил. Микеланджело рекомендовал сделать лестницу деревянной, но Космо придерживался идеи построить ее из камня.

[51] Смотрите в издании стихотворений Микеланджело Карла Фрея "Дихтунген Микеланджело Буонарроти", Берлин, 1897, сонеты, CIX, LXXVI, XLV и др.

Вазари рассказывает нам, что Микеланджело нарисовал Кавальери в натуральную величину, единственный портрет, который он когда-либо писал, потому что он боялся копировать живого человека, если только он не обладал несравненной красотой.

Он добавляет, что сделал ему прекрасные подарки: "множество удивительных рисунков, Ганимеда, возносимого на Небеса орлом Зевса, Тития со стервятником, питающимся его сердцем, падение Фазтона и Солнечной колесницы в По и Вакханалия детей — все работы редчайшей красоты и такого совершенства, подобного которым никто никогда не видел".

[52] Из монастыря в Витербо, 20 июля 1542 или 1543 года. The letter bears this address: "Al mio più che magnifico et più che carissimo M. Michel Agnolo Buonarroti." (Carteggio de Vittoria Colonna. Опубликовано Эрмано Ферреро и Джузеппе Мюллером, Турин, 1892, стр. 268, 269.)

[53] Donato Giannotti, "De' giorni che Dante consumo nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio. Dialoghi."

[54]

Будь я на его месте, рожденный для такой же затяжной боли

Против своего изгнания в сочетании с его благом,

я бы с радостью изменил лучшее наследие мира.

(Перевод Дж. А. Саймондса.)

[55] Capitolo di Francesco Berni a fra Sebastiano del Piombo. (Иней. Ред. Фрей, стр. 263.)

[56] Песня в доме Микеланьоло Буонаррото. (См. Frey, стр. 7.)

[57] Француз, который видел его в то время.

[58] Письма Микеланджело Фаттуччи, 7 марта 1551г.

[59] Примечание. Изд. Фрей, LXXXVIII, стр. 93.

[60] Там же., С и CL, стр. 105, 106.

[61] Работы по фортификационным сооружениям Рима под руководством Антонио да Сан Галло относятся ко времени его правления, а также к строительству Капитолия, установке статуи Марка Аврелия, завершению строительства дворца Фарнезе, строительства Виа Паола, Сала Региа и капеллы Паулины в Ватикане, дворцов Каффарелли и Спада, виллы Медичи и т.д.

[62] На самом деле Микеланджело фактически не получал никакого дохода из этого источника до 1538 года, и после многих трудностей он потерял его в 1547 году.

[63] Позже тема была рассмотрена по эскизам Микеланджело в капелле Святого Грегорио в Санта-Тринита. (См. Вазари.)

[64] Перуджино написал Успение Пресвятой Богородицы с портретом Секстия IV, стоящего на коленях, Моисея, спасенного из вод, и Рождения Христа.

[65] Леон Дорез недавно обнаружил в записях личных счетов Павла III точные даты проведения работы с апреля-мая 1536 года по 18 ноября 1541 года.

[66] Так сама Виттория Колонна описала Страшный суд Микеланджело: "Христос приходит дважды, в первый раз он сам кротость; он проявляет только свою великую доброту, милосердие и сострадание; он приходит за грешниками и больными, чтобы дать мир, свет и прощение, весь сияющий милосердием, облаченный в человечность.... Во второй раз он приходит вооруженный и демонстрирует свою справедливость, свое величие и свою всемогущую силу, и больше нет ни времени для жалости, ни места для прощения ". (Письмо Виттории между 1535-1546 годами, вероятно, Бернадино Очино, —Картеджо де Виттория Колонна, стр. 242.)

[67] Мы знаем, что Микеланджело, чтобы отомстить за себя, изобразил Бьяджо по памяти в Аду своего Страшного суда в виде Миноса с огромной змеей, обвивающей его ноги, посреди горы дьяволов. (Вазари.)

[68] Однако мы не должны воображать, что Микеланджело в большей степени, чем его современники, имел смелость открыто демонстрировать Аретино презрение, которое он, должно быть, испытывал к нему. Если он и отклонил предложение о сотрудничестве в "Страшном суде", которое ему без обиняков сделал Аретино и для которого он изложил подробную программу, то только со множеством комплиментов и большой лестию. (Письмо от сентября 1537 г.) Несмотря на то, что Аретино не получил от него подарка, о котором он просил, мы, тем не менее, узнаем, что в сентябре 1535 года он получил через Вазари восковую голову и эскиз Святой Екатерины. Но он не считал себя удовлетворенным.

[69] "Лицемер", посвященный Гвидобальдо II, герцогу Урбино. (См. Пьер Готье, "L'Aretin", 1895.)

[70] Герардо Перини и Томмазо деи Кавальери — таким образом, Аретино мимоходом добавляет к обвинению в нечестии намек на злобные сообщения о привычках Микеланджело. Двумя строчками ниже он обвинит его в краже.

[71] В *постскриптуме*: Теперь, когда я немного разрядил свой гнев против жестокости, которой вы отплатили за мою преданность, и заставил вас увидеть, я полагаю, что если вы "divino", то я не "d'acqua", порвите это письмо, как это делаю я, и поразмыслите. Ибо я человек, перед которым отчитываются даже короли и императоры.

[72] Гайе Картеджо, том. II, стр. 500.

[73] A. Baschet "P. Veronese devant le Saint Office," 1880.

[74] "Missirini: Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca." (Cited by E. Müntz, "Histoire de l'Art pendant la Renaissance," Vol. III, стр. 126.)

[75] В 1762 году Стефано Поцци полировал его при Клименте VIII. Аббат Ришар в своем "Итальянском путешествии" говорит, что он видел "нескольких очень посредственных художников, занятых тем, что прикрывали драпировками самые красивые обнаженные фигуры на картине и потолке".

[76] Единственным документом, который позволяет нам дать отчет об оригинальной работе, является копия Марчелло Венусти в музее Неаполя, с которой орлеанский художник Робер Ле Нуайе, по-видимому, сделал в 1750 году уменьшенную копию, которая сейчас находится в музее Монпелье. (See G. Lafenestre et E. Richtenberger, "La Peinture en Europe." Рим.)

[77] В Британском музее и Оксфордском университете есть рисунки, относящиеся к этим фрескам. Карикатура находится в музее Неаполя.

[78] 6 марта 1542 года. (Гайе, том II, стр. 289.)

[79] 20 июля 1542 г. (Петиция Микеланджело Павлу III) Микеланджело добавил, что две фигуры уже настолько продвинулись вперед, что их можно было бы легко завершить другими художниками. (Гайе, том II, стр. 297.)

[80] Тысяча четыреста крон были депонированы в банке "Сильвестро да Монтанто и Ко". Они должны были быть разделены следующим образом: восемьсот за работу Урбино; пятьсот тридцать за статуи Рафаэлло да Монтелупо, чья Мадонна была уже закончена; и пятьдесят за транспортировку и установку статуй Урбино.

[81] Октябрь 1542 года. Письмо неизвестному человеку, которого он называет монсеньором.

[82] 18 ноября 1542 года. Письмо Микеланджело Луиджи дель Риччо.

[83]

Giovane e bella in sogno mi pareva

Donna vedere andar per una landa

Cogliendo fiori; e cantando dicea:

Sappia, qualunque il mio nome domanda

Ch'io mi son Lia, e vo movendo intorno

Le belle mani a farmi una ghirlanda.

Per piacermi allo specchio qui m'adorno;

Ma mia suora Rachel mai non si smaga

Dal suo miraglio, e siede tutto giorno.

Ell' è de' suoi begli occhi veder vaga,

Com'io dell'adornami con la mani;

Lei lo vedere, e mi l'oprare appaga.

—(Purgatorio, XXVII.)

(Translation of C. E. Norton.)

[84] "Пророк и Сивилла" работы Рафаэлло да Монтелупо, а абсурдная статуя папы римского работы Мазо Босколи да Фьезоле.

[85]

Теперь я хорошо знаю, насколько тщетна та нежная фантазия,

Которая сделала мою душу поклонницей и рабыней

Земного Искусства.

(Перевод Дж. А. Саймондса.)

[86] Июль 1557 года. Письмо Микеланджело Лионардо Буонарроти.

[87] См. Вазари. В октябре 1546 года Микеланджело вместе с Якопо Мелегино было поручено руководить укреплением Борго. Он, несомненно, подчинялся приказам Пьера Луиджи Фарнезе, которого после его смерти в 1547 году сменил Якопо Пусто Кастриотто д'Урбино. К концу 1547 года они работали над бастионом Бельведера. (См. Готти.)

[88] Микеланджело написал комитету: "Вы знаете, что я сказал Бальдуччо не присылать известь, если она не будет хорошей. Он прислал плохую известь и не признает, что его могут заставить забрать ее обратно, что доказывает, что у него есть взаимопонимание с человеком, который ее принял. Подобные вещи поощряют бесстыдство тех, кого я уволил за аналогичные махинации. Тот, кто принимает некачественные материалы или дает взятки, развращает правосудие. Я умоляю вас, во имя власти, которую я получил от папы римского, никогда больше не принимать ничего, что не может быть использовано, даже если это пришло с Небес. Я не хочу, чтобы кто-нибудь поверил, что я закрываю глаза на эти нарушения".

[89] Вазари.

[90] Письмо Микеланджело своему племяннику Лионардо, 11 мая 1555г.

[91] В частности, кардинал Карпи, Томмазо деи Кавальери, Донато Джаннотти, Франческо Бандини и Джио. Francesco Lottini.

[92] Письмо от 13 сентября 1560 г.

[93] Вазари. See in the excellent work of Henry Thode, "Michelangelo und das Ende der Renaissance," Vol. Я, подробный отчет об этой борьбе Микеланджело с фракцией Сан-Галло и Нанни ди Баччо Биджио.

[94] See Anatole de Montaiglon, "La Vie de Michel-Ange." ("L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange," p. 288.)

[95] H. de Geymueller, "Ursprüngliche Entwürfe zu S. Peter."

[96] Купол собора Святого Петра, как и купола собора Флоренции, имеет два концентрических купола. По модели Микеланджело их должно было быть три, но Гульельмо делла Порта, который осуществил эти планы после его смерти, опустил нижнюю.

[97] Микеланджело также пришла в голову довольно неудачная идея окружить главный купол четырьмя маленькими куполами (из которых были сделаны только два) вместо четырех башен, которые должны были обрамлять его по плану Браманте. Микеланджело не имел счастья видеть свою работу завершенной, потому что к моменту его смерти купол был закончен только до барабана. Гульельмо делла Порта закончил купол за год.

[98] See "Michaelis, Zeitschrift für bildende kunst." 1891, Vol. III, p. 184 *et seq.*; E. Müntz, "Histoire de l'art pendant la Renaissance," Vol. III, стр. 338-340. Дворец Сената был построен с 1546 по 1568 год, две лестницы - в 1555 году. Фасад Палаццо Консерватори был построен после смерти Микеланджело; колокольня является работой Мартино Лунги и датируется 1579 годом. Группы диоскуров были установлены в 1583 году. С 1592 по 1598 год фасад дворца Сената был перестроен и изменен. Капитолийский музей был основан в семнадцатом веке при понтификате Иннокентия X.

Мы должны быть очень осторожны, чтобы не обвинять Микеланджело в ошибках его преемников, как это сделал Шарль Гарнье в слишком резкой статье, опубликованной в "Искусстве и жизни Анжелики", в которой он, тем не менее, признает, что думал о Капитолии, когда строил Лоджию парижского оперного театра. Он добавляет, что это правда, что он "изучал пропорции с большой тщательностью и мастерством, и я могу сказать, не краснея, с большим талантом".

[99] Микеланджело также сделал рисунки для других ворот Рима. (Вазари.)

[100] Письма Микеланджело Вазари, 1 августа-13 октября 1550г.

[101] Письмо Микеланджело Космо, ноябрь 1559г.

[102] Письмо Микеланджело Космо, 1 ноября 1559 года. То же самое, 1 ноября 1559 года и 5 марта 1560 года.

[103] У Микеланджело в последний период своей жизни, когда он, казалось, был всецело предан архитектуре и поэзии, было много других амбициозных планов, таких как продолжение аркады Лоджии деи Ланци вокруг дворца Синьории во Флоренции, соединение дворца Фарнезе и Фарнезины мостом, возведение во дворе Бельведера статуи Моисея, бьющего воду из скалы, и т.д. Это был тот вкус к колоссальному, и к тому, что мы могли бы даже осмелиться назвать бесполезно колоссальным, который был передан через его школу вплоть до Бернини.

[104] В 1553 году. Смотрите Condivi. Это знаменитая Пьета Флорентийского собора. Блез де Виженер в "Изображениях филострата", Париж, 1629, говорит о Пьете, над которой Микеланджело работал в 1550 году для своей собственной гробницы.

[105] Всю свою жизнь он страдал бессонницей, вызванной переутомлением, лихорадкой, которая постоянно поглощала его и его аскетическую трезвость.

[106] Сохранились две другие незаконченные пьесы. Один находится во дворе дворца Ронданини в Риме, другой только что был найден в Палестрине.

[107] Цифры не в том масштабе, особенно фигура Магдалины, которая слишком мала. Она более холодная, чем остальные члены группы, и более законченная, и мы можем заподозрить, что именно над ее фигурой поработал Калканьи.

[108] Среди этих художников он особенно хорошо знал Франческо Граначчи, Джулиано Буджардини, Якопо Сансовино, Аристотеля да Сан-Галло, Россо, Понтормо, Гульельмо делла Порта, Виньоле и музыканта Архадельта.

[109] Переписка Себастьяно дель Пьомбо и Микеланджело была опубликована Гаэтано Миланези с французским переводом А. Лепилера и введением Э. Мюнца в Библ. Internationale de l'Art (Librairie de l'Art, 1890).

[110] Донато Джаннотти, как мы уже говорили, сохранил память об этих отношениях в своих "Диалогах" 1545 года. Микеланджело был особенно близок с Луиджи дель Риччо благодаря их взаимной дружбе с красавицей Чеккино деи Браччи, чья преждевременная смерть в 1544 году вдохновила Микеланджело на цикл стихов.

[111] "Жизнь Микеланджело" Асканио Кондиви появилась в июле 1553 года в Риме, издана Антонио Благо и посвящена Юлию III. Первое издание "Жизни" Вазари вышло уже в 1551 году, и Вазари послал его Микеланджело, который поблагодарил его в сонете "Се за все в стиле".

[112] См. Бенвенуто Челлини.

[113] Письмо Вазари Космо Медичи, 8 апреля 1560 года. Смотрите также нежное письмо Микеланджело Себастьяно дель Пьомбо в мае 1555 года.

[\[114\]](#) Франческа вышла замуж в 1538 году за Микеле де Никколо Гвиччардини. В 1553 году Лионардо женился на Кассандре, дочери Донато Ридольфи.

[\[115\]](#) За несколько дней до этого Микеланджело потерял своего последнего брата, Джисмондо. Смотрите также его замечательное письмо Вазари от 23 февраля 1556 года.

[\[116\]](#) Письмо Микеланджело Корнелии, 28 марта 1557 г. Он поссорился с Корнелией в 1559 году, когда она снова вышла замуж, и хотел взять на себя заботу о детях, но их дружба была восстановлена в 1561 году.

[\[117\]](#) Он оправдывал эти обвинения своим почти грязным образом жизни и постоянными жалобами на бедность, хотя на самом деле был богат. Обвинение де Бени в 1534 году, еще до того, как он получил что-либо от Павла III, показало, что он владел домом и тремя поместьями в Сеттиньяно, поместьем в Сан-Стефано-де-Поццолатико, двумя фермами и домом в Страделло, фермой в Ровеццано, тремя домами на Виа Гибеллина, одним домом на Виа Моцца и т.д. Опись, составленная после его смерти в Риме, показала семьсот или восемьсот золотых крон (на сумму около четырех-пяти тысяч франков), и Вазари сообщает нам, что он дважды давал своему племяннику Лионардо по семь тысяч крон, помимо двух тысяч Урбино и сумм, вложенных во Флоренции.

[\[118\]](#)

Теперь моя жизнь пересекала штормовое море

, Как хрупкий барк, достигла того широкого порта, куда приглашены все

...

(Перевод Дж. А. Саймондса.)

[\[119\]](#) Пьета Ронданини.

[\[120\]](#) Gotti, Vol. II, стр. 358.

[\[121\]](#) Кроме того, во флорентийском ателье на Виа Мозза находилось несколько мраморных блоков и прекрасная статуя Победы, предназначенная для гробницы Юлия II и которая в 1565 году была перевезена в Палаццо Веккьо. Также Антонио дель Францезе, слуга Микеланджело, который был с ним в момент его смерти, подарил герцогу Урбино в 1570 году статуэтку Моисея, которую подарил ему его хозяин.

[\[122\]](#) Гайе, "Carteggio inedito d'artisti", 1839, том. III, с. 131.

[\[123\]](#) Флорентийская академия художников была основана только в 1563 году, и Микеланджело был единогласно избран президентом вместе с Космо Медичи 31 января 1563 года.

[\[124\]](#) Герцога там не было, Челлини был болен и не смог прийти, а Франческо да Сан-Галло не появился.

[\[125\]](#) Даниэле да Вольтерра предложил сделать эскиз гробницы со своим помощником Якопо дель Дука, но ревность Вазари помешала этому. Даниэле умер 4 апреля 1566 года, сделав грубые модели для трех бюстов Микеланджело, которые Якопо дель Дука или Микеле Альберти закончили после него.

[\[126\]](#) Смотрите подробный отчет о погребениях; "Божественная история Микеланджело", Флоренция, Джунти, 1564. Варчи написал "Похороны Орационе".

[\[127\]](#) Письмо от октября 1509 г.

[\[128\]](#) Письмо Лионардо Буонаррото от марта 1548 года.

[\[129\]](#) Условия.

[\[130\]](#) Смотрите *Статью* Бенедетто Варчи о сонете Микеланджело "Non ha l'ottimo Artista..."

[\[131\]](#)

Я не видел смертной красоты в этих глазах,

Когда я обрел совершенный покой в твоих прекрасных глазах;

Но далеко внутри, где все - святая земля,

Моя душа почувствовала любовь, своего небесного товарища;

Ибо она родилась с Богом в Раю;

Иначе мы все еще были бы привязаны к преходящей любви;

Но, находя это таким фальшивым, мы переходим за пределы,

К Любви из тех, что никогда не умирают.

(Перевод Дж. А. Саймондса.)

[\[132\]](#) "*Tutti i componimenti di lui pieni d'amore Socratico, e di concetti Platonici.*"

[\[133\]](#) Ксенофонт, Воспоминания, том. III, стр. 10.

[\[134\]](#) Он добавляет: "Тот, кто написал эту картину, был благороднее скульптуры, если эта идея является образцом его интеллекта, тогда мой слуга знает больше, чем он".

Похоже, это относится к Лионардо. Смотрите первую главу "Траттато делла Питтура".

[\[135\]](#)

Лучший из художников и не думает показывать

То, чего нет в грубом камне в его лишней оболочке

; разрушить чары мрамора

- это все, на что способна рука, служащая мозгу.

(Перевод Дж. А. Саймондса.)

[\[136\]](#) Если это правда, что Микеланджело набросился на мрамор с величайшей яростью, то это было только после того, как он с величайшей тщательностью подготовил свои рисунки и модели. Челлини в своей "Траттати дель орефикерия" (Флоренция, 1557) говорит, что для статуй в ризнице Сан-Лоренцо он видел, как тот сначала делал модели той же высоты, какой должна была быть статуя, а затем рисовал углем на мраморе общий вид своей фигуры. Вазари говорит почти то же самое в отношении четырех статуй Пленников, набросанных на блоке и еще не вырезанных из него.

[137] Согласно "Диалогам Франциска Голландского", Микеланджело сказал, что наука замысла или рисования является источником и сущностью живописи, скульптуры, архитектуры и всех видов репрезентации, а также душой всех наук (Третья часть "Диалогов о культуре в римской деревне"). "Скульптура, - говорит Франциск Голландский, - явно связана с рисунком; она возникает из него и, по сути, является не чем иным, как самим рисунком. Великий рисовальщик Микеланджело много раз говорил мне, что, по его мнению, мастерски сделать мазок пером важнее, чем резцом". (Там же., Вторая часть.)

[138]

Чувство - это не любовь, а проклятое беззаконие;

Это убивает душу....

(Перевод Дж. А. Саймондса.)

[139] "Или для таких бездельников, как Себастьяно дель Пьомбо". Из-за этого замечания он поссорился с Себастьяно, который пытался убедить его написать "Страшный суд" маслом.

[140] "Неудача в жизни" (Вазари).—"Микеланджело никогда бы не написал портрет".—(Journal de Bernin, Gazette des Beaux Arts, Vol. XVII, стр. 358.) "Его правилом, - говорит Вазари, - никогда не было создавать никаких подобий живого человека, если он не обладал трансцендентной красотой".

[141] "Фламандская живопись в целом более приятна набожным, чем итальянская".

[142] Франциск Голландский, "Четверостишие о культуре", проводившееся в Риме в 1538-1539 годах, написано в 1548 году, опубликовано Иоахимом де Васконселлосом (перевод на французский в "Искусстве Португалии" графа Рачинского, Париж, Ренуар, 1844). Чтобы доказать теорию Микеланджело, Виттория Колонна, которая председательствовала на этом выступлении, выступила в защиту религиозного и утешительного искусства Севера.

[143] Мы находим те же идеи, более яркие и более запутанные, в трудах Ломатцо "Идея темпио делла Питтура" (1590).

[144] Idea del Tempio, etc.

[145] Ломатцо ослеп, когда ему было двадцать три, но это не помешало ему судить о художниках и их работах до самой своей смерти, когда ему было за шестьдесят.

[146] Перино дель Вага сделал это заявление, когда отказался браться за рисунки для шкатулки Космо де Медичи, когда обнаружил, что они были адресованы в первую очередь Микеланджело. (Jay, "Receuil de Lettres sur la Peinture." Claude Tolomei à Apoll. Philarète.)

[147] Луиджи Ланци; "История питторики Италии, Бассано, 1795-96", том. I, стр. 167.

[148] Сам Тинторетто под влиянием Микеланджело говорит: "Самые красивые цвета - черный и белый, потому что они придают рельеф фигурам с помощью света и тени", и в конце своей жизни, отказавшись от принципов венецианской школы, он отдает предпочтение рисованию: "Рисуй, рисуй сейчас и всегда".

[149] Даниэле да Вольтерра также был скорее скульптором, чем художником, и в конце концов посвятил себя скульптуре. Он сделал слепки со статуй Медичи, а также с некоторых своих собственных статуй. Некоторые из его картин, например "Давид и Голиаф" в Лувре, которые написаны с обеих сторон, являются всего лишь двумя лицами одной из его статуй. Россо и Сальвиати также были скульпторами.

[150] Хорошо известны стихи Джованни Строщи (1545):

La Notte, che tu vedi in sì dolci atti

Dormir, fu da un Angelo scolpita

In questo sasso, e perche dorme, ha vita.

Destala, se nol credi, e parleratti.

Ночь, которую вы видите так мирно спящей, была высечена ангелом в этой скале. Поскольку она спит, она живет. Если вы не верите в это, разбудите ее, и она заговорит с вами.

[151] То же самое верно и в отношении Джироламо Муциано из Брешии. Пострадала даже Миланская школа. Ломаццо делает Микеланджело правителем всей живописи. Подражание Микеланджело особенно распространилось в скульптуре, и там упадок был головокружительным.

[152] "Journal du Voyage du Cavalier Bernin en France," par M. de Chantelou. ("Gazette des Beaux Arts," Vol. XXIX, стр. 453.)

[153] Там же., том. XXI, стр. 383.

[154] Изд. Фрей, XLIX.

Однажды Микеланджело сказал Амманати: "Прекрасная моя опера как песня".

Однажды Варчи сказал ему: "Синьор Буонарроти, уважаемый червелло ди Джове". Michelangelo answered, "Si vuole il martello di Vulcano per farne uscire qualche cosa." (Quoted by E. Delacroix in his Journal, Vol. II, стр. 429.)

[155] Микеланджело сказал кардиналу Сальвиати, который ухаживал за ним на смертном одре, что сожалеет только о двух вещах: о том, что не сделал всего, что должен был сделать для своего спасения, и о том, что умирает как раз в тот момент, когда он изучал азбуку своей профессии. (Journal de Bernin, Vol. XXI, стр. 388.)

[156] Вазари, "Vite", Препамбула к Третьей части.

Лионардо потратил шесть лет на то, чтобы покрасить волосы, но Корреджио потратил всего час и четырем взмахами кисти добился точно такого же эффекта. (Journal de Bernin, Vol. XX, стр. 453.)

[157] Он зашел так далеко, что канонизировал себя еще при жизни, после видения, в котором он увидел чудесный ореол вокруг собственной головы.

Ничто так отчетливо не показывает пропасть, отделявшую Микеланджело от его учеников, как сравнение его мрачной поэзии с горделиво-ликующим сонетом, который служит препамбулой к мемуарам Челлини.

[158] Посмотрите, что пишет Вазари о революции Джорджоне в 1507 году, когда Джорджоне начал "ставить перед собой живые и естественные вещи, изображать их настолько близко, насколько он мог, рисуя непосредственно красками, не делая никаких рисунков". Он добавляет, что Джорджоне не считал необходимым, если вы хотите упорядочить и сбалансировать композицию, сначала переносить ее на бумагу. "На самом деле ум не может очень хорошо видеть или идеально представлять свои собственные творения, если он не раскрывает и не объясняет свою мысль глазам тела, что поможет ему судить — мы должны добавить, что, рисуя на бумаге, человек преуспевает в наполнении ума прекрасными концепциями и учится создавать природные объекты по памяти, не будучи обязанным всегда иметь их перед собой". (Вазари, изд. 1811, Т. III, стр. 427-428.) В этом наивном признании заключена вся точка зрения на флорентийское искусство шестнадцатого века.

[159] Тинторетто долгое время изучал Микеланджело. Он привез ему за большие деньги слепки со своих статуй, которые, по словам Ридольфо, он осветил лампой и нарисовал смелым рельефом. (Ridolfo; "Delle maraviglie dell' arte in Venetia," 1648.)

[160] Эта лихорадка поразила искусство других стран, которые были наполнены карикатурами на Микеланджело, Мартена ван Химскерка, "голландского Микеланджело", Франса Флориса, "фламандского Микеланджело" и их бесчисленных последователей, не говоря уже о французских и испанских подражателях, Фремине и Сеспедесе.

Исправлено следующее (примечание автора перевода электронной книги):

вместо => вместо

Pollojuolo=> Pollajuolo

Мюллер=> Мюллер

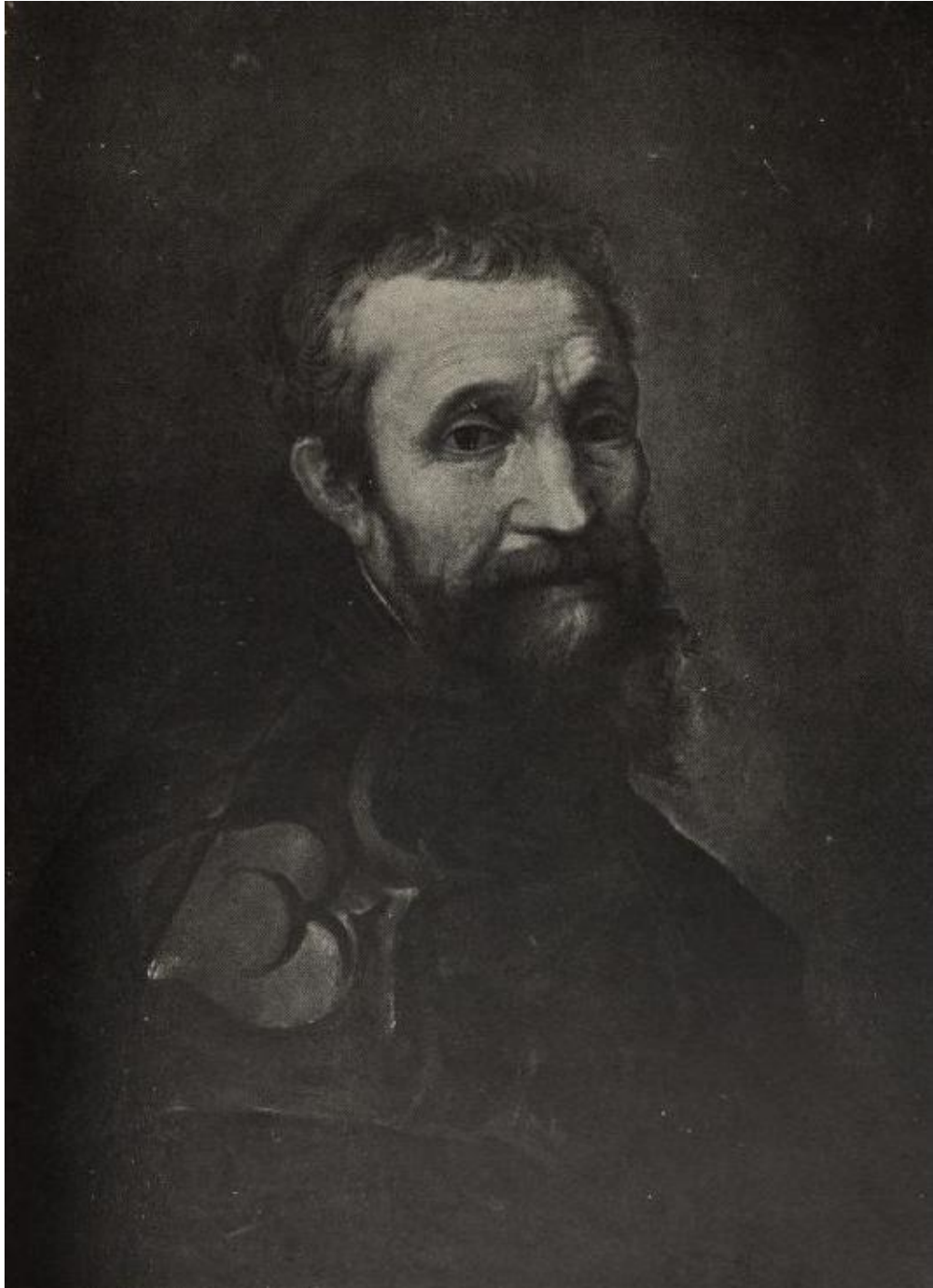
Рафаэлле, Рафаэлли=> Рафаэлло да Монтелупо

Баиф=> Баиф

Рафаэллино=> Рафаэллино

сесраре=> серкаре

ПЬЕТА=>ПЬЕТА



[back](#)



[back](#)



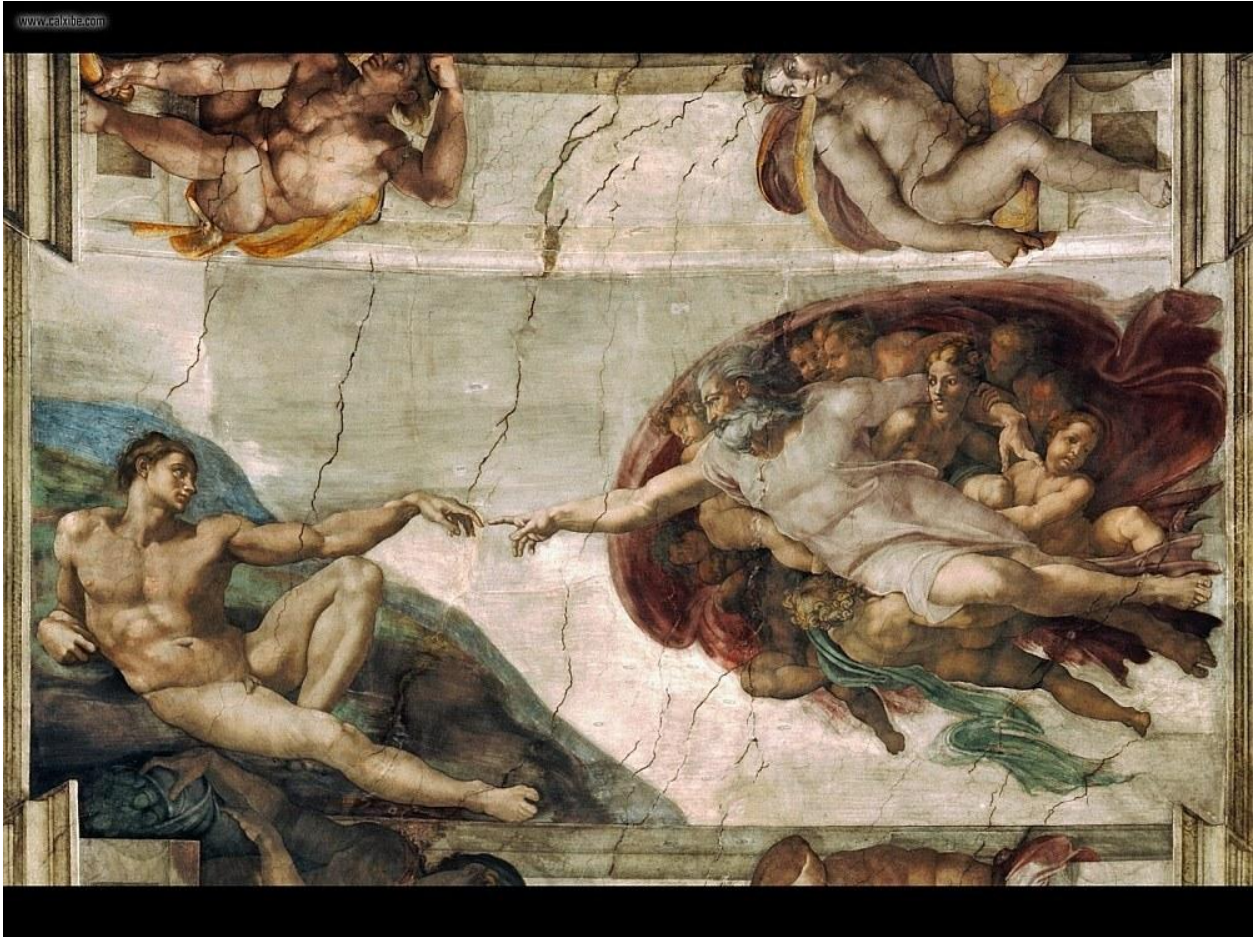
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



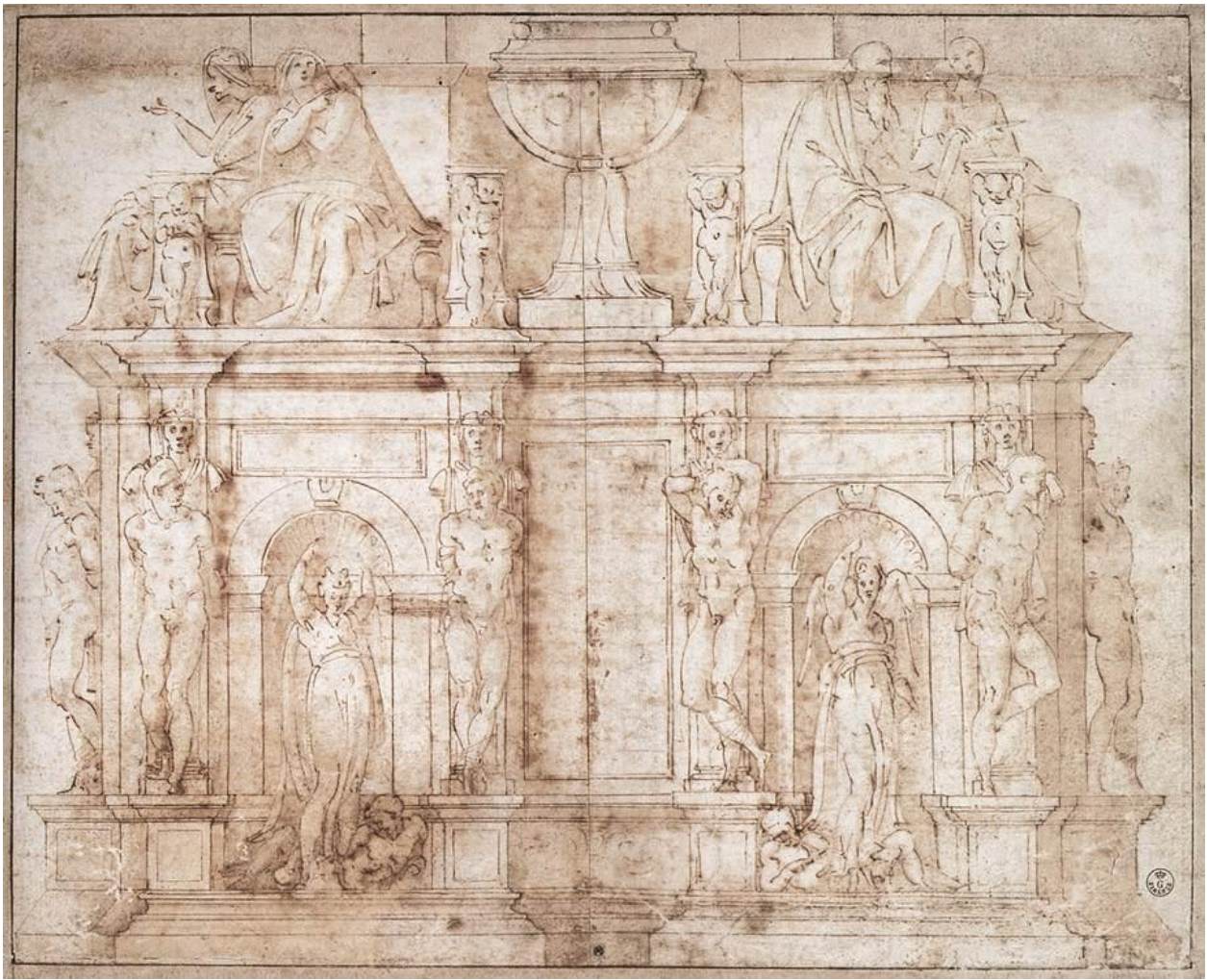
[back](#)



[back](#)



[back](#)



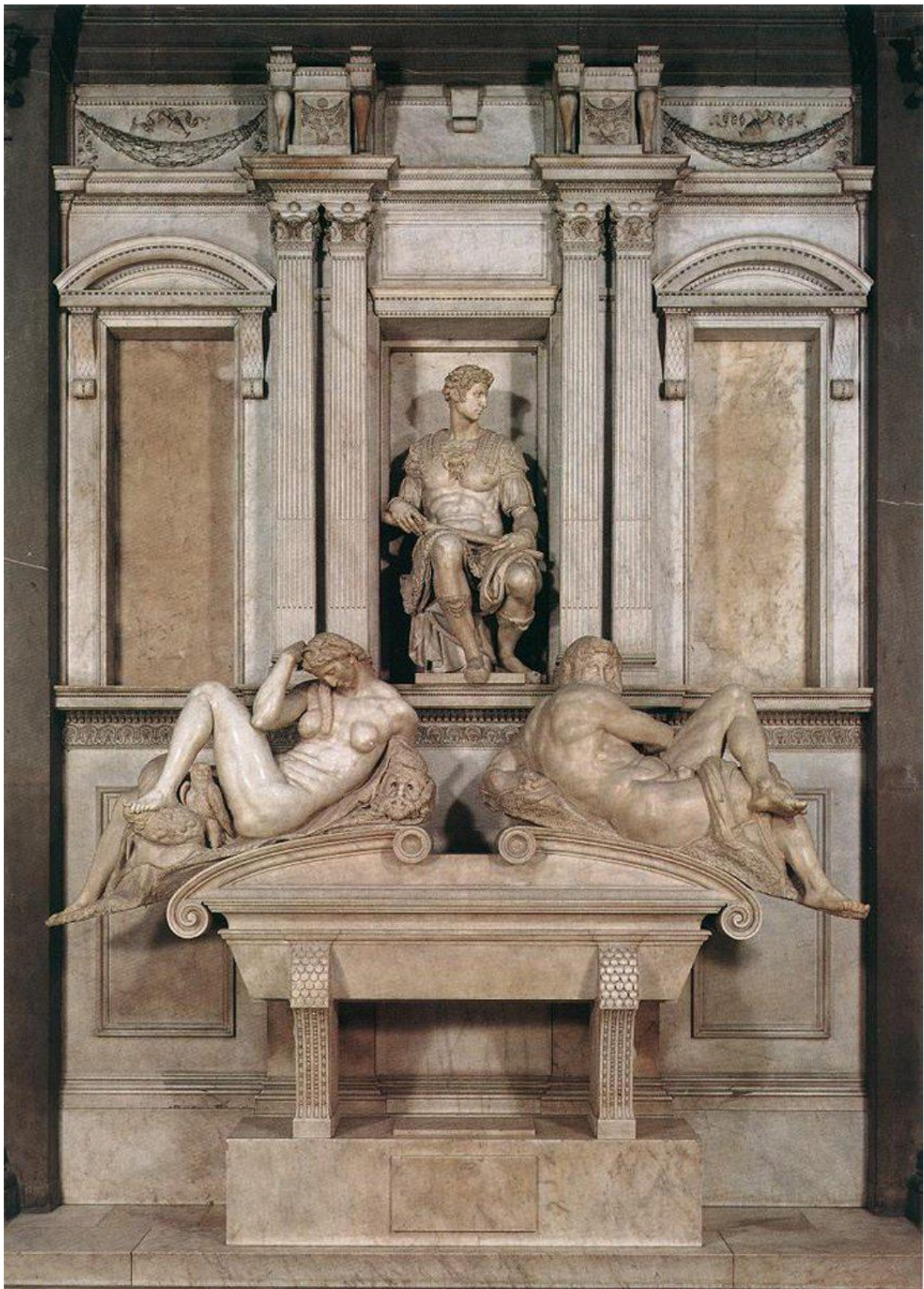
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



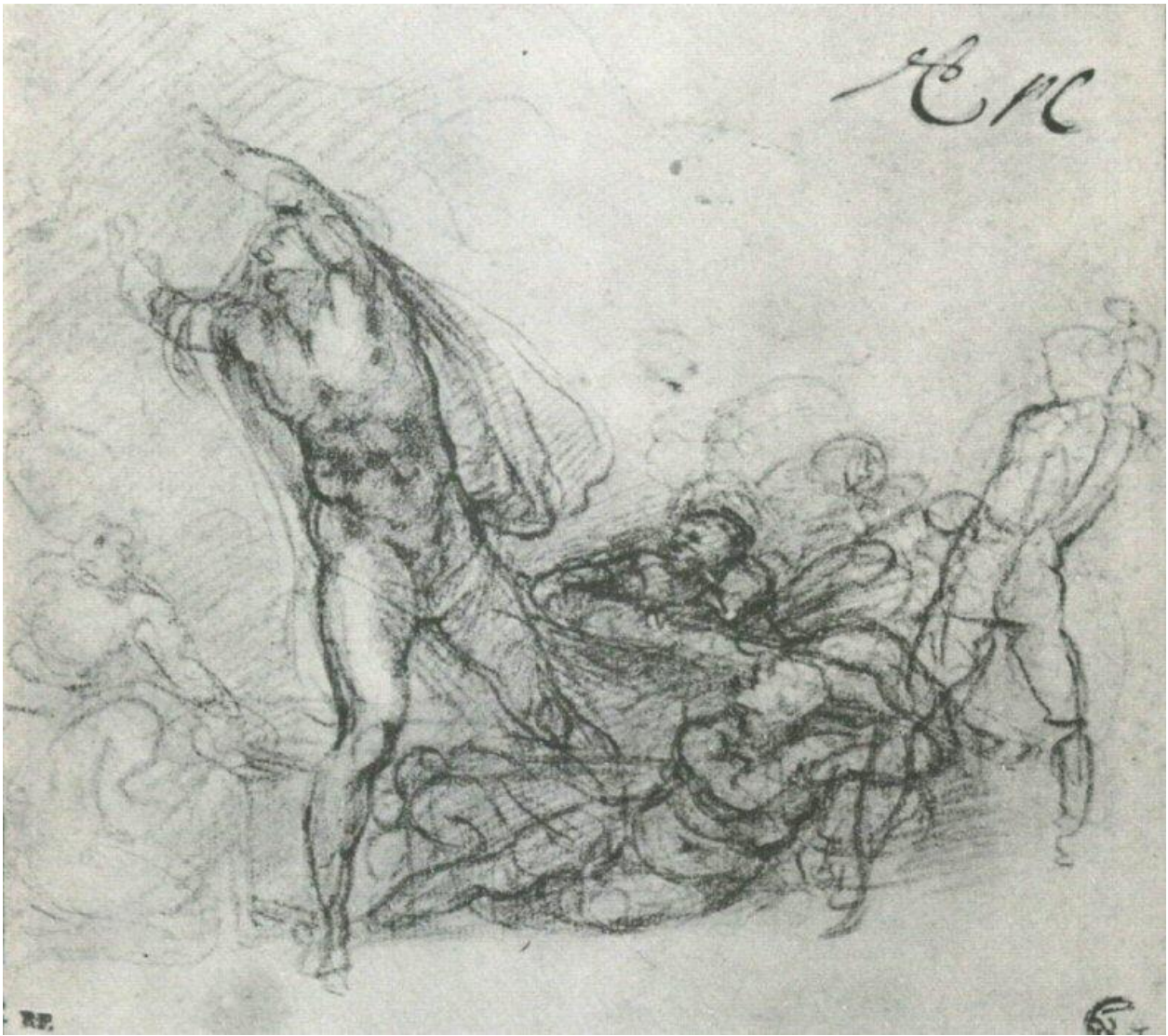
[back](#)



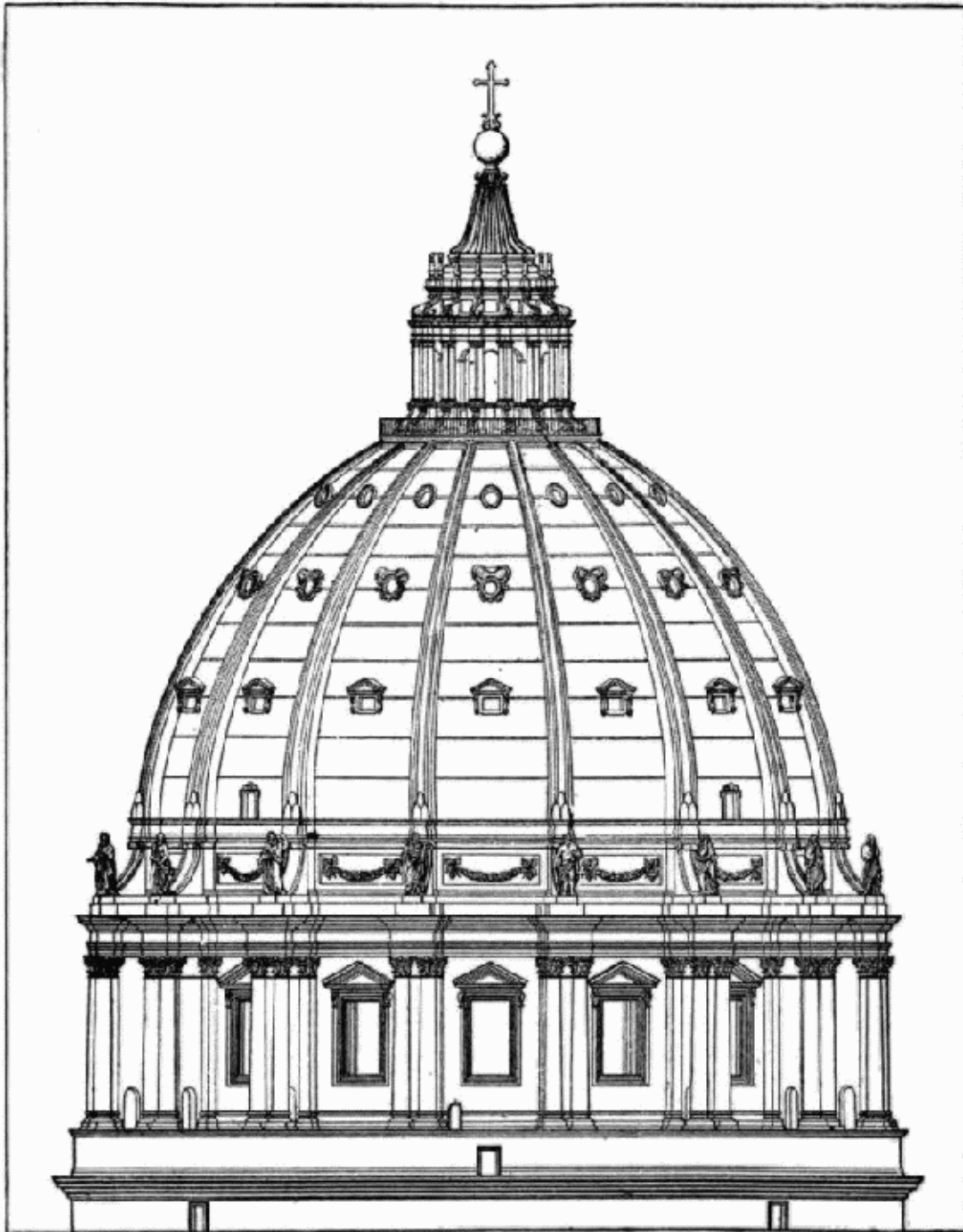
[back](#)



[back](#)



[back](#)



THE DOME OF ST. PETER'S
From the Original Model in Wood. Preserved in the Vatican (1558).

[back](#)



[back](#)